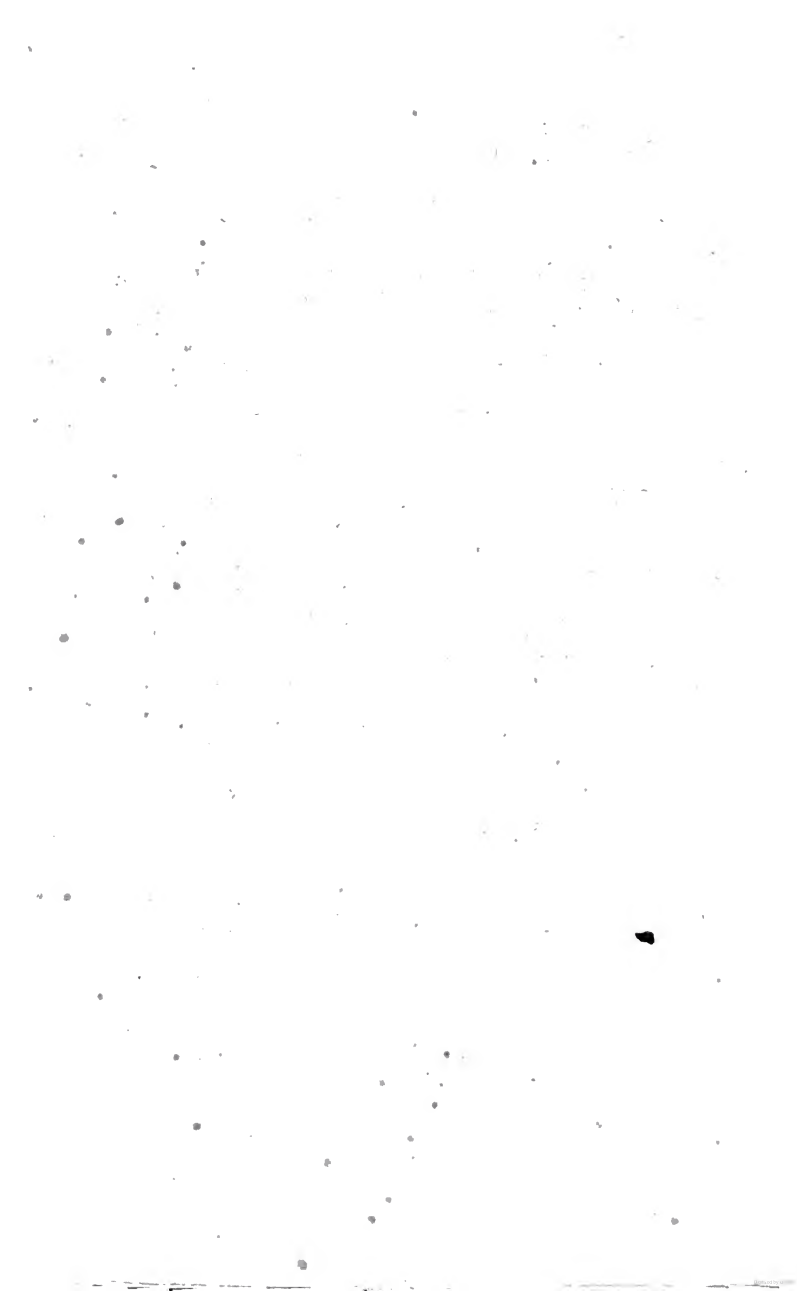
DIZIONARIO
E
BIBLIOGRAFIA
DELLA
MUSICA

del dottore
Pietro Lichtenthal

VOL. II

MILANO
PRESSO ANTONIO FONTANA
M.DCCC.XXXVI

DIZIONARIO
DI
MUSICA

L

LA. Nome della sesta Nota della nostra Scala (*v.* anche l'articolo SOLMISAZIONE).

LACRIMOSO, LAGRIMOSO, LAMENTEVOLE. Questi vocaboli indicano un movimento lento, e qualificano nello stesso tempo il carattere musicale. L'esecuzione deve essere semplice, sentimentale, e strascinante.

LÄNDLER. Specie di Walzer in uso nell'Austria ed in alcuni altri siti della Germania. La sua melodia che ha il carattere di una gajezza saltellante, è nel Tempo $\frac{2}{4}$ con un movimento piuttosto moderato.

LAMENTAZIONI DI GEREMIA, o siano Elegie che si cantano nella Settimana Santa, tre al mercoledì, tre al giovedì ed altre tre al venerdì; comunemente s'eseguiscono in Canto fermo, accompagnate da Viole, Violoncello e Cembalo ec., od anche con musica figurata a voce sola, o con cori, od a più voci. A codeste composizioni viene applicato lo stesso nome.

LA MI, dinota la mutazione di queste sillabe sul suono *mi. V.* gli articoli MUTAZIONE e SOLMISAZIONE.

LAMNATZEACH. Fra le varie opinioni sul significato di questa soprascrizione ebraica di alcuni salmi, quella è senza dubbio la più probabile, la quale la traduce così, *al vincitore*, o meglio ancora, *al più eccellente virtuoso.* Di questo modo conviene tradurre la soprascrizione del salmo 61: al principale virtuoso nel *neginoth*, cioè nel Canto.

Anche nelle scuole pubbliche, e particolarmente in campagna, furono esse introdotte (*). E di fatti il loro uso potrebbe avere la più grande influenza sulla morale e sui costumi della gioventù, come vedesi praticato utilmente in alcune istituzioni d'educazione (*v.* INFLUENZA).

In Germania si cantarono un tempo simili *Laudi* anche in vece dell' *Offertorio*, o dopo il *Sanctus*.

LAVORARE, v. n. Si dice che una Parte *lavora*, quando fa molte Note e sminuzzamenti, nel tempo che le altre Parti progrediscono più posatamente con delle Note tenute.

LEÇON (franc.) Con questo vocabolo dinotasi nella Francia, siccome in Inghilterra colla parola *lesson*, ogni pezzo d'esercizio prescritto dal Maestro al suo allievo nell'insegnamento di uno strumento musicale. I pezzi di musica stampati col titolo di *Leçons*, non sono altro che simili esercizj all'uopo delle istruzioni. A questa categoria appartengono anche le Sonatine facili per i principianti di Wanhal e di altri.

LEGARE, v. a. Tale espressione occorre sovente nella musica pratica, ed indica che due o più suoni successivi devono legarsi insieme senza posa; cioè, nel Canto e negli strumenti da fiato con un leggerissimo e non interrotto respiro, e negli strumenti da arco con una cavata unica e continua. Vogliono alcuni che nel legare un suono all'altro, il primo sia appoggiato e riscutito più degli altri, dal che, trattandosi di due suoni differenti, risulta lo stesso effetto di un'appoggiatura. Sul Cembalo ciò si ottiene con una dolce pressione delle dita, passando da un tasto all'altro colla maggior dolcezza.

LEGATO, adj. *V.* l'articolo precedente e seguente.

LEGATURA, s. f. Sotto la parola *legatura, sincope* intendesi una Nota del Tempo forte unita immediatamente alla precedente del medesimo nome nel Tempo debole (Fig. 10-13); per conseguenza la Nota del Tempo debole ritiene quella del Tempo forte per tutto l'intrinseco suo valore, e due Crome legate faranno l'effetto d'una Semiminima, una Minima legata con una Semiminima avrà l'effetto d'una Minima puntata (*v.* anche l'articolo LEGARE).

Siccome due simili Note sono sempre divise ne' Tempi semplici dalla stanghetta, perciò si fa la loro unione con una linea curva ⌒.

(*) Il celebre Gio. Simone Mayr ne ha composto più di sessanta, la cui poesia è stampata a Venezia presso Giuseppe Molinari, assieme colla musica manoscritta.

Ne' Tempi composti si omette tal segno, e si scrive p. e. il passo *a*) della Fig. 94 del Tempo $\frac{2}{4}$ come nel *b*) della stessa Fig. nel Tempo ordinario. Se poi la Nota unita del Tempo forte vale solo la metà della precedente, non si fa altro che un punto, e si scrive p. e. il passo *a*) della Fig. 95 come nel *b*) della medesima Fig.

Essendochè per siffatto processo l'accento grammaticale perde, per così dire il suo posto, e spingesi sul Tempo debole, così ne nasce un certo inciampo, per cui una simile legatura si chiama *Sincope*.

Secondo Buononcini (*v.* il suo *Musico pratico*, Bologna 1688, p. 45) gli antichi intendevano sotto la parola *legatura*, la diversa maniera con cui le quattro figure *Massima*, *Lunga*, *Breve* e *Semibreve* erano legate insieme. Siffatte legature andavano quasi all'infinito per le diverse posizioni che si dava ad ogni figura, ed alla fine non erano altro che una confusione inutile. La Fig. 96 ne contiene le principali, su cui giova avvertire che i numeri sovrapposti a ciascheduna figura dinotano tante Semibrevi quante unità contiene il detto numero, che la figura obbliqua, sia lunga o breve, abbraccia sempre due corde, una nel principio e l'altra nel fine; e che le figure legate sono soggette a tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

LEGATURA DI VOCE. Oltre la maniera di legare col medesimo fiato due o più suoni senza batterli distintamente, s'intende anche quella costante uguaglianza e flessibilità della voce, con cui nell'attacco e passaggio de' suoni componenti scorrer deve la melodia. Così fatto portamento di voce non può acquistarsi colle teorie, ma esige che l'allievo lo senta praticato da chi ha l'arte di possederlo.

LEGGERE, v. a. Nell'eseguir una Parte mai vista nè conosciuta, vi vogliono preventivamente tre specie d'occupazione mentale, onde poter acquistare la facoltà di legger a vista con facilità senza quasi avvedersene. Quindi nel leggere le Note devesi in primo luogo in una sola occhiata attendere all'alternativa della loro acutezza e gravità; secondo, paragonarle e dividerle rispetto al loro relativo valore, e terzo, render conforme tal valore relativo al Tempo indicato. La facoltà di eseguir la musica in tal maniera, e colla maggior celerità, chiamasi *leggere la musica.* Se poi a questa facoltà va unita quella di eseguire distintamente la tale o tal altra Parte giusta le regole dell'arte, e d'intuonarla colla dovuta celerità, allora chiamasi leggere *a vista*, o *prima vista.*

LEGGIADRO, adj. è il bello in [illegible] che lusinga i sensi con una certa aggradevolezza.

LEGGIERMENTE, adv., significa il percuotere lo strumento con dolcezza.

LEGGIO, s. m. Mobile che serve per appoggiarvi i libri di musica, le partiture, le Parti separate, a comodo di chi le deve eseguire. Nel dialetto milanese dicesi *lettorino*.

Un certo Nayer inventò un Leggio portatile, composto di quattro pezzi, che possono disfarsi ed adattarsi nel vuoto della cassetta in cui è riposto il Violino.

LENTO, LENTAMENTE. Per eseguir un pezzo di musica in tale maniera, vi si richiede il movimento un po' più lento dell'*Adagio*, e relativamente all'esecuzione va osservato tutto ciò che fu detto nell'articolo ADAGIO.

LEPSIS, *V.* EUTHIA.

LETTERE greche, romane ec., o siano caratteri musicali, *V.* NOTE.

LEVA MANTICI, *V.* TIRA MANTICI.

LEZIONI de' Notturni dell'Ufficio de' morti. *Lezioni* della Settimana Santa che in alcuni luoghi si usa cantarle con musica figurata a voce sola, od anche a più voci con cori.

LICENZA, s. f. Infrazione tollerata di una regola male stabilita. Segue da ciò che ogni licenza contro le vere regole dell'arte dev'essere considerata come la loro violazione.

Nella musica nulla è fuor di regola se non ciò che urta l'orecchio, la ragione ed il gusto; quindi sono soli i veri genj che ci possono servire di guida. Prima però che eglino non abbiano formato il codice di tali licenze, si deve procedervi colla massima cautela, e ponderarne bene l'indole, altrimenti s'incorrerà facilmente nell'errore; imperciocchè la stessa licenza che sta bene nel gran maestro, può riuscir male nell'inesperto, a motivo che questi non sarà forse penetrato della cagione, concatenazione, e delle circostanze che hanno indotto il primo a prendersela (*v.* anche l'articolo ECCEZIONE).

LICHANOS. Nome della terza corda in ambo i Tetracordi *hypaton* e *meson*. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

LIDIO, adj. *V.* MODO.

LIGNEUM PSALTERIUM. Strumento simile allo *Sticcato*. *V.* quest' articolo.

LIMMA, s. m. Con questo vocabolo si dinotano tre piccioli Intervalli che non si praticano nella musica, ma che però si sviluppano nella matematica comparazione de' suoni.

1) Il *Limma maggiore* (limma majus) è la differenza fra il Tuono mag-

giore (9: 8) ed il Semituono minore (25: 24). Sottraendo questo da quello secondo l'articolo SOTTRAZIONE DE' RAPPORTI, avrassi la differenza 27: 25 = Limma maggiore.

Tuono maggiore =	9:	8
Semituono minore =	24:	25
Resta	216:	200
Limma maggiore = 8)	27:	25

2) Il *Limma minore*. Differenza fra il Tuono maggiore ed il Semituono maggiore, oppure fra 9: 8 e 16: 15. Sottraendo questo da quello resta il Limma minore = 135: 128.

3) Il *Limma pitagorico*. Differenza fra la Terza maggiore de' Greci (consistente in Tuoni maggiori che comprendono il rapporto 81 : 64) e la Quarta naturale 4: 3. Sottraendo p. e. la Terza maggiore nel rapporto 81 : 64 dalla Quarta naturale 4: 3, il resto darà 256: 243, che chiamasi *Limma pitagorico*.

Un altro significato della parola *Limma* trovasi nell' articolo TEMPUS VACUUM.

LINCEA, *V.* PENTECONTACHORDON.

LINEA, s. f. Le linee musicali sono quei tratti orizzontali e paralelli che costituiscono il rigo, e su i quali, o negli spazj che li separa, mettonsi le Note dietro i loro gradi. Il rigo del Canto fermo non ha che quattro linee, quello della musica ordinaria cinque oltre le linee posticcie, o siano tagli addizionali, che si aggiungono al di sopra o al di sotto del rigo, per le Note che oltrepassano la loro estensione.

Le linee musicali si cominciano a contare dalla più bassa, che è la prima.

LINGUA, s. f. Nome di quel pezzettino di legno de' saltarelli di un Clavicembalo o di una Spinetta, in cui trovasi inserito un pezzettino di penna di corvo.

LINGUA (canna a). *V.* ORGANO.

LINGUA MUSICALE. La musica considerata come lingua ha i suoi elementi, la sua ortografia, interpunzione, prosodia, le sue frasi, i suoi periodi, ritmi, le sue proposizioni, cadenze ec., in una parola la sua grammatica, poesia e retorica; si può quindi leggere, recitare declamare nella musica come in ogni altra lingua. Vi sono anzi i difetti comuni come nella lingua ordinaria, come p. e. il balbettare, tartagliare, sgrisciare ec., i quali provengono dalla mancanza d'esercizio delle dita, della lettura musicale e da una cattiva imboccatura. Così

per modo di dire, uno che è poco esercitato sul Cembalo farà, eseguendo certe frasi, lo stesso effetto di uno che balbetta: un principiante di Fagotto, d'Oboe sgriscia continuamente.

Il Calegari, Organista della Basilica di S. Antonio a Padova, fondò su tale idea il suo *Giuoco pitagorico musicale*, da lui pubblicato a Venezia nel 1801, e che negli anni susseguenti, 1802 e 1803, uscì anche alla luce in lingua francese a Parigi. Egli s'immaginava le Note come lettere, le battute come sillabe, ed i ritmi come parole intere, la cui composizione produce varj pezzi di musica, come Ariette, Rondò, Polacche ec. In questo modo scrisse circa 1400 ritmi, o frasi, dalla varia combinazione de' quali ognuno può comporre senza saper la musica. Simil giuoco o passatempo, noto già in Germania nel secolo passato, trovò applauso presso i Francesi, ma non già presso gl'Italiani.

La Signora Layne pubblicò ultimamente a Parigi un libro intitolato: *Grammaire musicale, basée sur les principes de la grammaire française.* Codesta signora chiama lettere i suoni, alfabeto la Scala, articoli le tre Chiavi *fa, do, sol*; chiama sostantivi le figure, aggettivi superlativi i diesis, aggettivi diminutivi i bemolli, aggettivi comparativi i bequadri; le misure sono i verbi, quelle a quattro Tempi sono verbi attivi, quelli a tre Tempi verbi passivi, quelli a due Tempi verbi neutri, e via discorrendo.

Considerata poi la lingua musicale sotto un altro aspetto, cioè riguardo al modo d'esprimersi, ed in quanto che parla al cuore ed all'intelletto co' segni naturali de' sentimenti, riscontriamo in lei la lingua più generale, che trova per ogni dove orecchie e cuori sensibili al suo incanto. Uniti da siffatti legami, gli artisti musicali di tutte le nazioni formano una sola famiglia, che ha il medesimo gusto, parla il medesimo linguaggio, e mira al medesimo fine; suscitata una nobile emulazione, i lumi si comunicano da un' estremità dell'Europa all'altra, ed ovunque si trovino sono sempre nella loro patria. Di questa guisa i figli d'Apollo sono ben accolti da per tutto. Milano apprezza la scuola tedesca, coronando il Weigl, il Winter, il Mozart; Vienna compartisce gli stessi onori al Cimarosa, al Paer, al Rossini; Parigi accoglie con ugual entusiasmo le produzioni italiane e tedesche, e da Cadice a Pietroburgo, Haydn e Boccherini, Haendel e Cherubini eccitano uguali sensi d'ammirazione.

Sotto l'espressione *lingua musicale* intendesi finalmente anche ciò che rende una lingua appropriata al Canto, vale a dire, l'aggradevolezza della sua pronunzia, la scelta e la felice proporzione delle sillabe

che la compongono. Più che le lingue sono sonore e di una pronunzia facile, naturale e flessibile, più che s'aggirano sulle vocali, e più musicali saranno. I poeti dovrebbero perciò studiarsi a ben conoscere il meccanismo della musica, e far una scelta di sillabe armoniche e sonore.

La lingua italiana che abbonda di tante vocali, occupa il primo posto fra le lingue musicali, e Metastasio la chiama a buon dritto *la musica stessa*. La lingua spagnuola sarebbe forse altrettanto musicale quanto l'italiana, se molte delle sue parole non terminassero in consonanti, e se non avesse nel suo alfabeto le tre lettere gutturali *g, j, x*. Vero è che la real Accademia spagnuola ha introdotto in questi ultimi anni un'ortografia più semplice rispetto a queste tre lettere; ma il difetto gutturale è rimasto come prima, volendosi servire anche di una sola delle medesime. La lingua francese è poco musicale, e meno ancora la lingua alemanna per la sua gran quantità di consonanti e la lettera gutturale *ch*. Egli è fuor di dubbio che volendo far una scelta di parole nella poesia di quest'ultima, si potrebbe renderla più musicale di quello che non è; basta che da un tale procedimento non nasca poi un'uniformità che pregiudichi l'espressione drammatica. Vi sono poi delle lingue in nessun modo pieghevoli al Canto. Chi per esempio vorebbe metter in musica le parole boeme *wzlasstneymilegssy* (amatissimo), *ctnot* (virtù); ovvero le ungaresi *nyugzok* (riposo), *alkalmatlankodom* (incomodo)? Eppure quest'ultima lingua possiede una gran quantità di parole musicali.

LINGUELLA (γλωσσις), linguella degli strumenti da fiato.

LINON (λινον). Nome greco della corda.

LINON ASMA. Canzone lugubre degli Egiziani sul Maneros, chiamato da' Greci *Linos*. Credesi ch'egli sia stato il figlio del primo re degli antichi Egiziani, morto nel fior de' suoi anni.

LIRA, s. f. Antichissimo strumento di corda di forma triangolare, che per migliaja d'anni servì all'accompagnamento de' Canti destinati in lode delle Divinità ed alla memoria degli eroi. Si attribuisce la sua invenzione a Mercurio colla differenza, che si dà alla Lira del Mercurio egiziano tre corde, ed a quella del Mercurio greco sette. L'invenzione di quest'ultima viene per altro attribuita anche ad Orfeo, ad Anfione, ad Apollo ec., di modo che resta molto difficile a precisarne il vero inventore.

Apollodoro (Lib. II) racconta l'invenzione della Lira egiziana come segue. Passeggiando Mercurio sulle rive del Nilo s'abbattè in una testuggine rimasta sull'arena dopo l'inondazione del fiume. La parte sua

carnosa era stata dal Sole disseccata in modo che il guscio non conteneva altro fuorchè le cartilagini ed i tendini tesi. Il suono che davano questi tendini tesi, scuotendoli, condusse Mercurio all'invenzione della Lira colla forma appunto del guscio d'una testudine con tre tendini disseccati di bestie morte, che servivano di corde.

La Lira de' Greci avea la forma di due corni di montone fra cui erano distese le corde, alle quali un corpo simile al guscio di testuggine serviva di risuonanza. Gli antiquarj sono d'opinione che si sonasse con un plettro.

Nell'Abissinia e ne' paesi limitrofi si usa ancora al dì d'oggi questo strumento per accompagnar il Canto, ed è armato di sette corde.

Si ha cercato di far risorgere la Lira, dandole il manico della Chitarra a sei corde; la sua forma elegante e pittoresca avea in sul principio avuto incontro, particolarmente presso il bel sesso, ma poco dopo si ritornò di nuovo alla Chitarra, che è più comoda a tenersi, e la cui armonia è più piena e più aggradevole.

La Lira, la Cetra ed il Liuto risuoneranno ancora molto tempo nelle opere de' poeti, abbenchè i progressi dell'arte musicale li abbiano condannati ad un eterno silenzio.

LIRA BARBERINA, detta anche *Amphichordum*. Istrumento inventato nel secolo XVII dal Patrizio fiorentino Doni, che già da molto tempo è fuor d'uso.

LIRA CHITARRA. Istrumento inventato a Parigi in sul principio di questo secolo, di cui si parla nell'articolo LIRA.

LIRA DA BRACCIO. Istrumento da arco della grandezza dell'antica Viola di tenore, munito di sette corde, ed ormai caduto in disuso.

LIRA DA GAMBA, detta anche *Lirone perfetto*, *Arciviola di Liuto*, è una specie d'antica Viola da gamba con 12 o 16 corde, ora fuor d'uso. Sembra che sia lo stesso strumento di cui si parlò nell'articolo ACCORDO.

LIRA TEDESCA, detta anche *Lira rustica* ed in lingua alemanna *Leyer*. Questo strumento fuor d'uso consiste in una cassa oblunga che somiglia alla parte inferiore di una Viola d'amore. Alle pareti laterali trovansi 10 a 12 tasti, con cui si raccorciano le quattro corde di cui è armato l'interno dello strumento, e che formano un'estensione di suoni diatonici uguali al numero de' tasti. Le corde risuonano col mezzo di una ruota strofinata di colofonia, e messa in giro colla

mano destra mediante una manovella, nel mentre che le dita della mano sinistra muovono i tasti.

LIRICO, adj. Le poesie liriche hanno tal nome dalla Lira, che presso gli antichi Greci serviva d'accompagnamento alle medesime, abbenchè alcune fossero anche accompagnate dal Flauto. Il Canto è dunque proprio in ispecie alla poesia lirica, che dipinge sentimenti determinati.

LITANIE. Con questo nome chiamavasi presso gli antichi popoli il *Kyrie eleison*. Oggidì esse cominciano pure dal *Kyrie eleison*, ma vi segnono le invocazioni in lode della B. V., ed allora chiamansi *Litanie della Madonna*, e così pure la composizione di musica figurata di esse, o di *tutt'i Santi*, od anche *de' Morti* nel rito Ambrosiano.

LITI MUSICALI. È nota la lite che lungo tempo perdurò nella Grecia fra i sonatori di Flauto e di Cetra, sulla anzianità e sulle prerogative d'ambi gli strumenti. Ad onta della decisa preferenza degli strumenti da corda, molte ragioni parlano però a favore del Flauto. 1) Egli è più naturale che la semplice invenzione avrà preceduto la composta; quindi l'invenzione della Fistola è più analoga all'uomo rozzo che l'artificiosa fabbricazione delle corde di budello o di metallo. 2) Il Flauto, come tutti gli altri strumenti da fiato, ha i suoi suoni stabili, per conseguenza più appropriati a fondare una Scala stabile che non quelli da corda, soggetti ad alterazioni prodotte da cause esterne. 3) La storia della musica degli antichi popoli parla a favore della remota antichità del Flauto, e ciò confermano anche le notizie de' nuovi paesi scoperti; nelle isole del mare del Sud, nella Nuova Zelanda, ed in altre contrade della nuova parte del Mondo, non si trovano strumenti da corde, ma bensì Flauti di varia forma e grandezza. 4) Fra tutti gli strumenti il Flauto è singolarmente di origine orientale, ed era usato già prima de' Greci e prima della Vina, o sia Lira indiana, sebbene sembri che questo popolo abbia preferito quest'ultima. Di fatti si possono considerare gli strumenti da fiato, per la loro materiale somiglianza alla voce umana, come surrogato del Canto, mentre gli strumenti da corda sono più atti per l'accompagnamento. Risulta da tutto ciò che l'invenzione ed il perfezionamento degli strumenti da corda suppongono progressi maggiori nella coltura musicale, ed uno stato più colto di quello, in cui un popolo trova piacere ne' suoni rozzi degli strumenti da fiato, più appropriati al ritmo della danza, alla caccia, ad eccitare l'eroismo nella guerra; in vece che la Lira, di

più dolce concento, è per così dire destinata dalla natura ad accompagnare la voce umana ed il Canto dell'amore.

Famoso è anche nella storia musicale il seguente fatto accaduto sotto Carlomagno, ed inserito negli Annali di Francia.

Essendo questo Principe arrivato a Roma nel 787 per celebrarvi le Feste di Pasqua, s'innalzò durante il suo soggiorno in quella città una lite fra i cantori romani e francesi; questi pretendevano di saper cantar meglio de' primi, ed i primi all'incontrario li accusavano di aver corrotto il Canto gregoriano. La disputa fu portata innanzi all'Imperatore. *Sentiamo*, disse il Monarca a' suoi Cantori, *quale è l' acqua più pura, quella che si prende alla stessa sorgente, o quella che si prende in lontananza nella corrente? Quella della sorgente*, risposero i Cantori francesi. *Ebbene!* soggiunse l'Imperatore, *rimontate dunque alla sorgente di S. Gregorio, di cui avete evidentemente corrotto il Canto.* In allora questo Principe chiese al Papa de' Cantori per correggere il Canto francese; ed il Pontefice gli diede due Cantori assai istruiti, di nome Teodoro e Benedetto, non che degli Antifonarj notati dallo stesso S. Gregorio. L'uno di questi artisti fu dal Monarca collocato a Soissons, e l'altro a Metz, ordinando a tutti i Cantori francesi di correggere i loro libri, e d'imparare dai suddetti il vero canto e l'arte di accompagnare; ciò fu ben eseguito, ma non se n'ebbe tutto il successo, a motivo della testardaggine e dell'incapacità di un gran numero di Cantori francesi. Nondimeno il Canto romano, stabilito in Francia da Carlomagno, vi si conservò generalmente sino al principio del secolo XVII, nella qual'epoca la maggior parte de' Vescovi francesi si prefissero di riformare la loro liturgia, e per conseguenza il loro canto.

Nella *Bibliografia di musica* vi sarà l'occasione di parlare di altre liti musicali.

LITOGRAFIA MUSICALE (da λιθος, pietra, e γραφω, scrivo). *V*. STAMPERIA DI MUSICA.

LIUTERE, s. m. Fabbricatore di strumenti da arco e da pizzico. Tal nome, che significa *fattore di Liuti* è rimasto per sineddoche a questa sorta d'artisti, poichè altre volte il Liuto era lo strumento più comune e se ne fabbricava in gran quantità.

LIUTO, s. m. Strumento molto coltivato ne' secoli passati, ed ormai rimpiazzato dall'Arpa e dalla Chitarra. Era montato con 24 corde, divise in 13 gruppi sopra un corpo tondato al di sotto, in forma di testuggine, e somigliante al Mandolino, il quale ne è il diminutivo.

Il suo largo manico avea un riccio inverso. Otto di queste corde, poste al di fuori del manico, si toccavano sempre vuote.

Siccome la Lira antica, così anche il Liuto, cessando di servire ai musici, ha lasciato il suo nome a' poeti i quali lo fanno sovente figurare nelle loro stanze erotiche, ed anche nell'epopea.

LO, *V.* SOLMISAZIONE.

LOCO. Dopo un passo notato col *in* 8.*va*, *o* 8.*va*, che indica l'esecuzione sua di un'Ottava più alta, si pone la parola *loco*, che significa l'esecuzione delle Note susseguenti nella loro posizione naturale. Così usasi talvolta dopo i suoni *armonici* a scriver *loco*, per indicarne i naturali.

LOLICHMIUM. Edifizio pubblico presso la città d'Olimpia, il quale in tutti i tempi era aperto a quelli che voleano concorrere alle gare musicali.

LONGA, era nella musica antica una Nota che valeva quattro battute. Nel così detto *Modo minori perfecto* valeva tre *Breves*, e nell'*imperfecto* due.

LOURE (franc.), nome che significa tanto uno strumento fuor d'uso, simile alla Musetta, quanto un'Aria di ballo di carattere serio e di movimento lento in Tempo $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{4}$; essa comincia in levare, ed ha due riprese di 8, 12, o di 16 battute.

LUCERNARIO. Nome dell'Antifona che si canta nel Vespro, secondo il rito ambrosiano innanzi al *Dixit*.

LUCERNITATES, erano canzoni de' primi Cristiani, cantate nelle loro notturne e segrete radunanze alla luce delle lampade.

LUDI MAGISTER, LUDI MODERATOR, Maestro di suono, ovvero Organista.

LUDI SCENICI SPIRITUALI, erano rappresentazioni prese dagli avvenimenti della Bibbia, che nei bassi tempi si univano al pubblico culto divino, e si rappresentavano in chiesa, sul cimitero annesso, od altrove. Nessun popolo cristiano europeo era senza tali Ludi, in cui la musica avea sempre qualche parte; ma da per tutto presentavano lo spirito del secolo, superstizione, tenebre, e tutte le assurdità annessevi. Conformemente alla loro origine chiamavansi *Misterj*, essendo destinati ad istruire il popolo ne' Misterj della Religione.

Apostolo Zeno (*Bibl. Ital.*, p. 487) racconta d'aver trovato in alcune antiche croniche, che venisse rappresentato un siffatto scenico spirituale nell'anno 1343 a Padova. Il Muratori (*Script. rerum ital.*, vol. XXIV, p. 1205) fa menzione d'una rappresentazione della Pas-

sione, della Risurrezione, dell'Ascensione di Cristo ec. che ebbe luogo nel 1298 nel Friuli. Alcuni sono d'opinione che tali rappresentazioni non fossero altro che mute mascherate, in cui non si parlava, e non si cantava. Riccoboni (*Réflexions sur les différens théatres de l'Europe*, p. 73) parla di tali muti spettacoli in uso tuttora nel secolo XVII nella Chiesa cattolica in occasione della festa del *Corpus Domini* ec. Si crede che anche la così detta *Compagnia del Gonfalone*, fondata nel 1264, rappresentasse la Passione di Cristo nella Settimana Santa; che queste rappresentazioni abbiano durato sino al 1549, nel qual anno il Pontefice Paolo III proibì alla detta Compagnia di eseguirle nel Coliseo, e che ciò non ostante siano state continuate in altri siti. Pare per altro, che anche queste rappresentazioni fossero mute, e che la musica vi avesse poca parte. I nomi delle medesime dipendevano dall'oggetto trattato. Se tale oggetto veniva preso dal Vecchio Testamento chiamavansi *Figure*; dal Nuovo Testamento, *Vangeli*; se contenevano Misterj della Fede, *Misterj*; i miracoli de' Santi, *Esempj*; la storia delle loro vite, *Istorie*; talvolta si chiamavano anche *Commedie spirituali*, ma la loro denominazione generale era *Rappresentazioni*. Nel secolo XV si chiamavano *Fausti* allorchè erano di contenuto morale. Sembra però che i Ludi propriamente musicali abbiano soltanto avuto luogo alla fine del secolo XV. Crescimbeni parla di uno rappresentato nel 1449 nella Chiesa di S. Maria Maddalena a Firenze, il quale trattava di *Abramo ed Isacco*; l'autore del medesimo chiamavasi Francesco Belcari. *La Conversione di S. Paolo* fu rappresentata, secondo Menestrier, circa l'anno 1480 a Roma in un teatro movibile appositamente a tal uopo fabbricato, e secondo la notizia che Gio. Sulpizio, autore del medesimo, ne dà nella dedicazione del suo Vitruvio, tale dramma fu cantato da capo a fine (*Tragoediam, quam nos agere et cantare primi hoc ævo docuimus*). Alcuni hanno conchiuso da tal passo che Sulpizio sia stato in generale l'inventore del dramma musicale (*V.* Bayle, *Dict. hist. et crit.* Art. *Sulpitius*); altri vogliono che la parola cantare significasse soltanto declamare.

Le altre nazioni cristiane aveano pure contemporaneamente agli Italiani, od anche prima o più tardi de' medesimi, i loro Ludi scenici spirituali. I Francesi aveano i loro *Mystères* e *Moralités*; gli Spagnuoli i loro *Autos sacramentales*; gl'Inglesi i loro *Mysteriès*, *moral plays, moralities* ec., ed i Tedeschi li aveano già circa il 980. Ma il complesso della maggior parte di siffatti Ludi era un miscuglio delle più detestabili assurdità e sovente di vere bestemmie.

applicata ad un Cembalo, la quale scrive e stampa da sè stessa tutto ciò che viene sonato su questo strumento. Un prete a Londra, di nome Creed, tentò di dimostrare nel 1747 in un opuscolo la possibilità di una tal opera d'arte. Il borgomastro Unger a Einbeck ne consegnò nel 1752 all'Accademia delle arti e scienze a Berlino uno schizzo, ed il meccanico Hohlfeld di quella Capitale, non che il defunto conte Stanhope a Londra la posero in opera. Quest'era una macchina movibile messa in moto da due cilindri, di cui l'uno conteneva la carta, la quale, sviluppandosi nel mentre che si sonava, passava sull'altro cilindro in modo che i suoni prodotti rimanevano impressi col mezzo di alcuni lapis sopra un rigo, giusta la proporzione della loro durata con delle linee lunghe e brevi.

La difficoltà di decifrare siffatti caratteri musicali, e la circostanza che tale macchina artificiosa restò preda delle fiamme in un incendio accaduto nella casa dell'Accademia di Berlino, ove stette per molto tempo, sono le cagioni per cui non si cercò più oltre di approfittare di tale invenzione.

MACCHINA PER VOLTARE LE PAGINE DI NOTE. Tale macchina, inventata dal sig. Antes a Londra nel 1801, è attaccata al leggìo del Cembalo, e, messa in moto da una pedaliera, volta le pagine, e le distende senza l'ajuto della mano.

MADRIGALE, s. m. Picciola poesia di pochi versi liberi ed ineguali per lo più di soggetto tenero.

Dante chiama *madriale* ciò che poi si disse *madrigale*. Alcuni pretendono che la prima applicazione ne fu fatta a poemi religiosi indirizzati alla B. V., *alla Madre*, da dove vien *madriale*, *madrigale*.

Questo genere tanto di poesia, quanto di musicale composizione, era nel secolo XVI così apprezzato, che il Tasso e tutti i primi poeti ne scrissero, e che i primi maestri di musica ne posero in note a 1, 2, 3, 4, 5 e sino a 8 e 10 voci.

Luca Marenzio fu quello, il quale contribuiva il più al perfezionamento del Madrigale. Egli ne pubblicò un numero prodigioso, 16 a 18 collezioni che furono stampate a Venezia ed in appresso ad Anversa ed a Londra. Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, ne pubblicò 6 collezioni a cinque voci ed una a 6, le quali furono stampate in varie parti dell'Europa. Palestrina, Claudio Monteverde si distinsero parimente in tal genere di musica. Non essendo per anco introdotta nè la musica concertata per Chiesa nè la drammatica in Teatro, i Compositori d'allora posero tutto lo studio nella musica de' Madrigali, la

quale, distinguendosi per modulazioni non usate, con maggiori slanci ed Intervalli nelle cantilene, per contrappunti doppj ed imitazioni libere ec., veniva a formarne uno stile affatto nuovo, e differente da quello praticato per le composizioni di Chiesa, dal che gli fu dato il nome di *stile madrigalesco.* Quantunque venisse dappoi trascurato, perchè unicamente si mirava allo stile teatrale, nulladimeno i primi genj musicali amavano ancora di occuparsene, come un Marcello, Durante ec. Anche a'dì nostri il Cherubini non isdegna di riprodurlo di nuovi pregj adornandolo.

MADRIGALESCO, adj. *V.* l'articolo precedente.

MAESTOSO, adj. Un pezzo di musica di tal carattere richiede un movimento più lento ed un'esecuzione simile al *Grave* (*v.* quest'articolo). Talvolta trovasi come epiteto delle parole *Adagio, Allegro* ec.

MAESTRI CANTORI. *V.* l'articolo CANTORI EROTICI.

MAESTRICELLI. Fra gli allievi superiori degli antichi Conservatorj di Napoli, ed i più prossimi ad uscirne, v'era un certo numero cui davasi tal nome, avendo l'incarico d'istruire gli allievi inferiori delle rispettive classi.

MAESTRO, s. m. Questo rispettabile nome che meritano solo i Compositori ed esecutori per eccellenza, viene profanato in modo che si dà anche a'così detti *battitori*, i quali talvolta non sanno neppure eseguir a dovere questa materiale operazione.

MAESTRO DI CANTO. Previo l'esame fatto della qualità fisica, della voce, dell'udito e del petto dell'allievo, i principali doveri del maestro di canto sono: 1) di formar la voce in modo che sia esattamente intuonata, e possegga quel grado di pieghevolezza sì nel forte che nel piano, che è tanto necessaria per la Messa di voce, la sua durata ed estensione, e ciò subito da principio, onde formarne una stabile ben calcolata abitudine a risparmio della voce medesima. 2) La lettura delle Note, affinchè l'allievo legga a prima vista. 3) La pronunzia e declamazione chiara e distinta, e 4) l'espressione giusta.

Lo stesso maestro di canto deve conoscere bene la parte pratica dell'armonia per saper accompagnare.

MAESTRO DI CAPPELLA, è propriamente quel Compositore di musica il quale, impiegato presso una Corte che mantiene una Cappella, ha l'incumbenza di comporre gli occorrenti pezzi di musica vocale, di farli ripassare a'virtuosi e di dirigerli nella loro esecuzione.

Talvolta hanno pure il carattere di maestro di Cappella quelli che impiegati sono come direttori di musica in una Chiesa principale, o de-

stinati a diriger l'Opera. In Italia si dà anche questo titolo a quelli che hanno fatto un corso regolare di studj in un Conservatorio musicale.

Alle Corti della Germania il Maestro di Cappella ha l'obbligo di comporre la musica di Chiesa, oppure quella dell'Opera, farne le prove occorrenti e dirigerla.

Un artista che vuol occupare un tal posto, deve non solo possedere tutte le cognizioni di cui si parla negli articoli ESECUZIONE D'ORCHESTRA, NUMERO DI SONATORI, POSIZIONE D'ORCHESTRA, PROVA DI MUSICA ec., e conoscerle per propria esperienza, ma deve altresì essere dotato dalla natura di un particolar talento come Compositore, a cui il canto, l'arte del canto non siano meno note della lingua, la sua prosodia ed il contrappunto medesimo.

MAESTRO DI CONCERTO, è ordinariamente il carattere di quello che dirige la musica strumentale nella Cappella di Corte, e che in altre orchestre indipendenti da una Corte chiamasi pure *Primo Violino*. Da esso dipende (in mancanza di direttore di musica o di Maestro di Cappella) la scelta de' pezzi di musica, la posizione ed il numero d'orchestra, l'intuonazione degli strumenti, il fissare e mantenere il Tempo, il far le prove ec. Segue da ciò che un tale individuo deve possedere maggiori cognizioni musicali e sentimento d'arte che bravura sul suo strumento.

MAESTRO DI MUSICA. Si dà ordinariamente tal nome all'artista che si occupa particolarmente ad istruire nella musica la gioventù, ed in ispecie i dilettanti.

MAGADE. Strumento greco antico di 20 corde, per quanto si crede. Ateneo pretende che ne abbia avute ventuna.

MAGAZZINO DI MUSICA, o sia negozio, ove si vendono libri, composizioni manoscritte e stampate, strumenti musicali ed altri che può avervi relazione, come corde armoniche, carta rigata ec.

MAGGIOLATA, *V.* l'articolo CANTAR IL MAGGIO.

MAGGIORE, adj. Tanto questo quanto l'epiteto *minore* trovansi sovente uniti a' vocaboli *Intervallo*, *Modo*, *Triade*, *Tuono*, *Semituono*; i varj loro significati si leggono in questi articoli.

La parola *maggiore* trovasi alle volte ne' pezzi di musica dopo un periodo principale che finisce in *minore*, in allora significa che subentra di nuovo il modo maggiore.

MAGNIFICAT. Nome d'un pezzo vocale, il cui testo fu preso dal primo capitolo di S. Luca, vers. 46-55, e che nella traduzione latina comincia colle parole *Magnificat anima mea*.

MAGNIFICO, adj. *V.* SUBLIME.

MAGREFA. Antico strumento ebraico, che dietro l'asserzione dei Talmudisti somigliava a' nostri Organi.

MANCANDO, dice lo stesso che *diminuendo*.

MANDOLINO, s. m. Strumento musicale più picciolo del Liuto, ma della stessa forma. Il Mandolino napolitano si accorda come il Violino, colla differenza che le sue corde sono d'ottone e doppie. Il Mandolino milanese ha sei corde, di cui le prime sono ramate, e l'accordatura si è: *sol* (basso del Violino), *si, mi, la, re, mi.* Si sona con una penna tagliata come uno stuzzicadente piano.

MANDORA, o MANDOLA. Specie di picciol Liuto, sonato come il Liuto medesimo, ma accordato differentemente. La Mandora ha otto gruppi di corde di budello, lo che fa in tutto 16 corde, e si distingue dal Mandolino col suo manico più corto, e con una mole maggiore. Detto strumento non è più in uso già da molto tempo in qua.

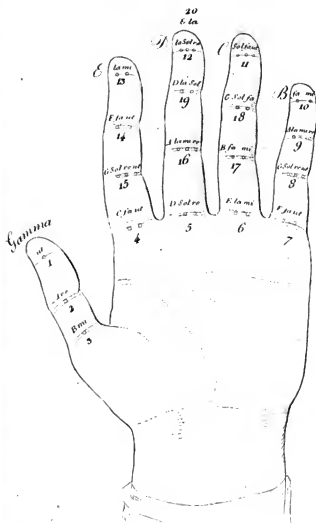
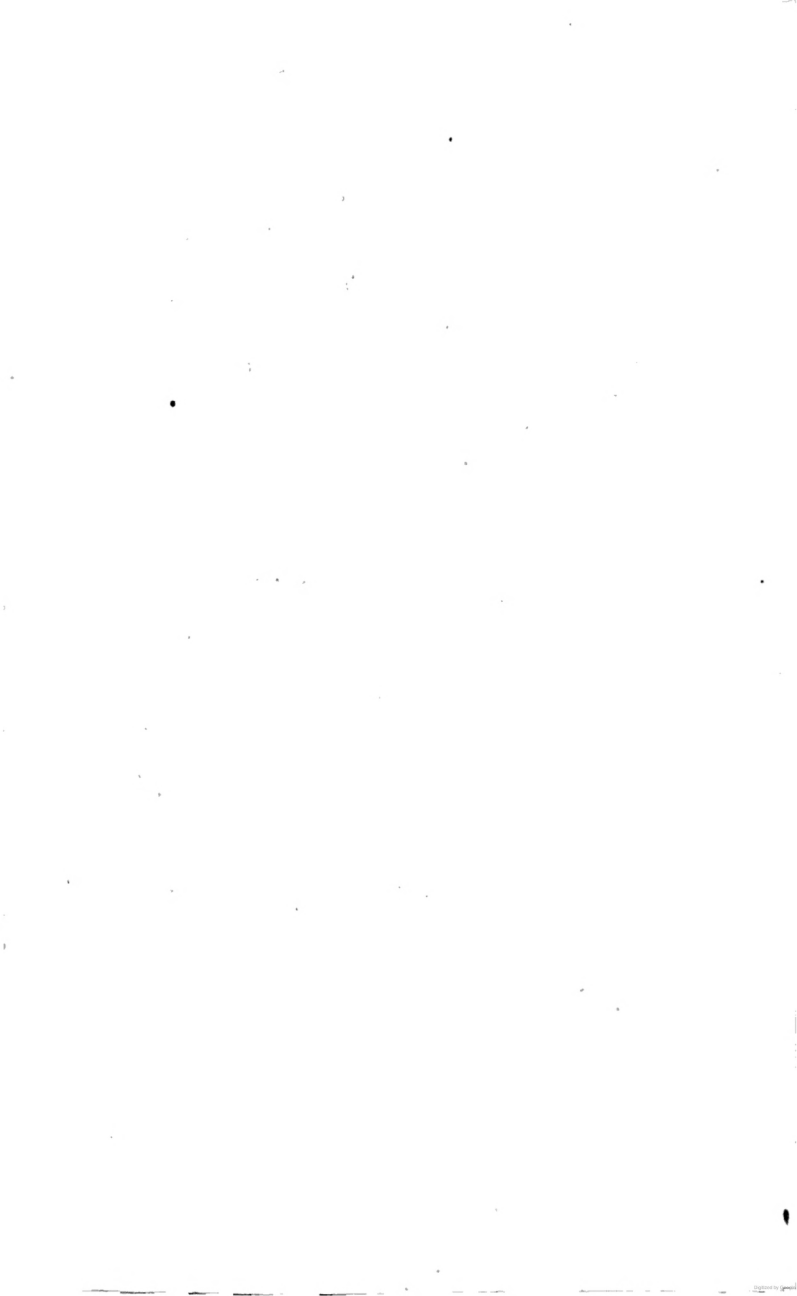
MANERO. Canto lugubre degli antichi Egiziani, che i Greci chiamavano *Lino.*

MANICO, s. m. Pezzo di legno incollato all'estremità del corpo di certi strumenti da corda, come il Violino, il Violoncello, la Chittarra ec. Il manico serve a tenere lo strumento, porta le corde ed i bischeri; adattando le dita sulle sue corde e premendole contro il manico se ne formano i differenti suoi suoni.

MANIERATO, adj. *V.* gli articoli CANTAR MANIERATO. STILE.

MANO ARMONICA. Gli antichi solfeggiatori intesero sotto tale espressione il disegno della parte interna dell'estesa mano sinistra, alle cui dita trovavansi espresse le sillabe *ut re mi fa sol la*, dietro la disposizione degli Esacordi, onde facilitarne la memoria degli allievi, Si cominciava dall'alto del pollice e si discendeva per le sue tre falangi di seguito dicendo, 1 *Gamma ut*, 2 *A re*, 3 *B mi.* Di là si seguiva al di sotto delle falangi delle altre quattro dita, e via discorrendo, come viene indicato nell'annessa Tav. I, sino al *D la sol.* Qui terminava questo sistema, essendo occupate le falangi di tutte le dita; ma siccome l'ultimo Esacordo non era finito, s'aggiungeva di poi *E la mi* al di sopra dell'unghia del dito di mezzo, di modo che questo dito portava cinque Note, il pollice tre, il secondo, il quarto, il quinto, ognuno quattro: totale, venti.

Egli è probabile che Guido non sia l'inventore della *Mano armonica*, siccome nelle sue Opere non v'è una sillaba che possa darne indizio alcuno. Varj autori sono però d'opinione che venne introdotta

2 Mano armonica
20
E la
Gamma

da' suoi successori; quelli a cui piace di attribuirne l'invenzione a Guido, la chiamano anche *Mano di Guido*.

MANTICI dell'Organo. Corpi grandi, i quali dilatandosi si riempiscono d'aria e contraendosi la cacciano nel Somiere. I Mantici cadono e si vuotano mediante l'effetto di un contrappeso forte; il tira mantici li rialza subito.

MANUALE, s. m. Nell'Organo ed anche ne' Cembali provvisti di pedaliere chiamasi la tastiera che si suona colla mano *Manuale*, a differenza di quella che si suona co' piedi, che porta il nome di *Pedaliera*.

MANUDUCTOR, *V.* BATTITORE DI MUSICA.

MARABBA. Strumento d'arco arabo, il corpo del quale è coperto d'ambe le parti con una pelle tesa, avendo una o due corde all'unisono, e si sona come il Contrabbasso od il Tamburo; giacchè talvolta si battono le corde col legno dell'arco a guisa di bacchetta.

MARCATO. Nella musica si usa alle volte tal epiteto in quei passi che si devono eseguire in un modo più distinto e più sensibile degli altri.

MARCIA, s. f. Componimento musicale di carattere solenne, di movimento vario, e con ritmo marcato, eseguito per lo più da un gran numero di strumenti da fiato nella marcia di una truppa militare o d'un corteggio numeroso, a regolarne i passi.

Quantunque la Marcia appartenga più al dominio della musica militare che all'orchestra completa, si usa però sovente anche nella musica drammatica.

Brillante e leggiera nello stile *marziale*, maestosa e solenne nello stile *religioso*, lugubre e dolente nelle pompe *funebri*, la Marcia prende diversi caratteri secondo che la sua destinazione cambia.

La Marcia, sia militare, religiosa o funebre, è quasi sempre scritta in Tempo pari, ed il suo movimento è quello dell'*Allegro maestoso*; le Marcie religiose hanno un movimento lento.

Nello stile militare si distinguono due sorte di Marcie, cioè quella con passi ordinarj, e quella co' passi accelerati; il movimento della seconda specie è più rapida della prima, e vien anche scritta in $\frac{2}{4}$.

La Marcia sulla scena drammatica, oltre che prende i varj caratteri qui sopra enunciati, si regola anche sul carattere de' personaggi che s'introducono sul teatro, di modo che ora sarà una *Marcia indiana*, ora *moresca* ec. Talvolta s'unisce anche al Coro.

MARCIA MARSIGLIESE, *V.* INNO MARSIGLIESE.

MARIMBA. Strumento usato dai Barbari del Congo e tramandato al Brasile. Esso è composto di 14 a 15 zucchette, disposte in consonanze e ben collegate fra due regoli colla bocca all' ingiù, turati con una sottile corteccia. Alla parte opposta v' è una tavoletta di legno, larga cinque oncie circa e lunga un palmo, che percossa dalle dita del sonatore, mentre si alza e si abbassa, forma un'armonia non disaggradevole.

MARIMBA DE' CAFRI. Specie di cassetta di legno leggiera, alta tre dita e lunga un palmo e mezzo; a capo della medesima v'è un ponte composto di due pezzi che si uniscono in un angolo, su cui, onde restino sollevati, si pongono sette o nove lamine di ferro, le quali terminando in linea eguale verso la mano del sonatore fanno slargarne sulla loro estremità tante linguette, che compresse dal pollice d'ambedue le mani producono col loro tremore un suono grande.

MARTELLATO, adj. *V.* AGILITÀ DI VOCE.

MARTELLINA, s. f., dicesi una specie di Pianoforte, di cui le corde risuonano col mezzo di piccioli pezzetti di legno in forma di martelletti.

MARTELLO, s. m. Noto strumento che ha il manico forato a guisa di chiave con cui si tendono o si rilasciano le corde degli strumenti a bischeri per ottenere la loro accordatura.

MASCHERE, s. f. pl. Sotto tal nome si usavano presso gli antichi Greci e Romani certi visi posticci che presentavano sembianze analoghe al personaggio, e che servivano per riuforzar la voce; questi erano di metallo.

MASCHIO, adj. Carattere d' un lavoro d'arte che si distingue mediante un volo ardito ed un'energica espressione di sentimenti.

MASCHROKITA, o MASTRACHITA, antico strumento ebraico composto di canne di varie lunghezze e sonato soffiandovi.

MASK (ingl.). Specie di drammi lirici uniti a danze con dialogo parlato e senza recitativi, che furono i precursori delle Opere inglesi.

MASSE, s. f. pl. Le masse nella musica diconsi le varie parti considerate qual tutto insieme. Gli arpeggi de' Violini e delle Viole legate dalle Note tenute degli strumenti da fiato formano belle masse armoniche. Un *a solo* dell' Oboe si disegna con grazie sulle masse dell' orchestra.

MASSIMA, s. f. Nota di otto battute, usata anticamente. *V.* NOTE.

MASSIMO, adj. Nome di ogni intervallo più grande del maggiore per quelli che non ammettono il grado d'*eccedente*, e più grande di

un Semituono dell' *eccedente* per quelli che ammettono questo grado di più.

Essendo la Seconda eccedente di *do* il *re* ♯, la Seconda massima sarà *do* ♭ *re* ♯. Essendo la Terza maggiore *do mi*, che non ammette l'epiteto d'eccedente, la Terza massima sarà *do mi* ♯. Tali Intervalli non si praticano nella musica.

MASTELLO, s. m. *V.* ARPA.

MASUR. Danza nazionale polacca, con una melodia in Tempo $\frac{3}{4}$, nella quale la voce fondamentale resta sempre immobile sopra un medesimo Tuono, ovvero si muove in Ottave rotte come nel *Murky*.

MATRACA (spagn.). Enorme raganella in uso nella Spagna, e particolarmente nel Messico, nella Settimana Santa in vece delle campane. Consiste in una ruota di varj palmi di diametro, la cui circonferenza è armata di martelli di legno mobili, in modo che girandosi la ruota, codesti martelli percuotono alcune tavolette inserite come denti nella circonferenza della ruota.

MATRATURA. Batterella, o tavola di legno battuta da piccioli magli; si usa nella Settimana Santa, quando sono fermate le campane, per avvisare il popolo dell'ora delle sacre funzioni.

ME, *V.* SOLMISAZIONE.

MEDIA. Nome latino della quarta corda del Tetracordo *Meson*. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

MEDIANTE. Terza corda del Tuono, detta anticamente *tertia modi*, o *tertia toni*. Alcuni teoretici parlano anco di una *sotto mediante*, ed intendono la Terza contata all'ingiù del suono fondamentale, o la sesta corda del Tuono.

MEDIARUM. MEDIARUM EXTENTA. Il primo è il nome latino del Tetracordo *Meson*, ed il secondo quello della terza corda del medesimo. *V.* GRECI ANTICHI.

MEDIO. Specie di Canto usato dagli antichi Greci onde promuovere la quiete dell'animo.

MEDIUM. Luogo della voce che indica l'ugual sua distanza dalle due estremità dal grave all'acuto. L'alto della voce è più sonoro e più penetrante, ma talvolta forzato; il basso è grave e maestoso, ma più sordo: un bel *medium*, in cui si suppone una certa latitudine, dà i suoni più melodiosi, e soddisfa più aggradevolmente l'orecchio.

MELEKET, o KENET. Nome di una Tromba militare in uso nell'Egitto e nell'Abissinia, rivestita di pergamena. Dà un sol suono, ma fortissimo.

MELISMAS. Gruppo.

MELISMATA. Passaggi lunghi, o sia gorgheggio.

MELISMATICO, adj. Specie di Canto in cui s'eseguiscono varie Note sopra una sola sillaba del testo, a differenza del Canto *sillabico*, in cui ogni sillaba del testo ha la sua propria Nota, come avviene nel Recitativo e nel Corale.

MELISMI. Passaggi brevi.

MELODIA, s. f. Nell'ampio senso s'intende sotto questo vocabolo una successiva unione di suoni in ritmica proporzione, a differenza dell'armonia, la quale è un' unione simultanea de' suoni; si potrebbe quindi rappresentare la melodia con . . . , e l'armonia con ⁝. Nel senso più stretto intendesi sotto la parola melodia quella successione de' suoni, con cui il Compositore rappresenta il suo ideale ed esprime un tal dato sentimento, che ne' componimenti a più voci chiamasi la melodia principale, oppure voce principale. Risulta da ciò che la melodia costituisce la parte essenziale d'ogni componimento musicale, e che l'armonia, per quanti vantaggi e pregj possa avere, le resta però sempre subordinata.

La melodia appartiene del tutto all' immaginazione. Essa è il risultamento di una felice ispirazione, ma non esclude sempre il calcolo; esempj n' abbiamo ne' Canoni, nelle Fughe, ed in molti pezzi di magistrale condotta, abbenchè sia d'uopo concedere che i varj genj possono far senza di un tal calcolo, che in loro nasce, per così dire, in un coll' ispirazione.

Coll' immaginazione e col gusto ognuno può formare delle melodie. Il mandriano, il bifolco, il gondoliere cantano delle Arie, che compongono talvolta sull' istante. Ed in queste melodie irregolari e poco variate s'incontrano sovente de' tratti di carattere, de' modi originali, de' passi il cui incanto colpisce sì vivamente l' artista musicale, che si dà tutta la premura di raccoglierle. Le campagne, le foreste, le montagne, le acque hanno i loro Compositori: le Arie napoletane, venete, provenzali, spagnuole, scozzesi, tirolesi, svizzere, russe, morlacche, ec. furono per lo più trovate da cantanti rustici. Non v'è però paese ove in generale la melodia sia più indigena che in Italia. Favoriti i suoi abitatori da una lingua che è tutto canto, e da un bel clima che influisce anco in particolar modo sugli organi della loro voce, essi cantano tutti; non è quindi da meravigliarsi che gl' Italiani apprezzino nella musica la melodia sopra ogni altra cosa.

Tale facoltà di creare non s' estende però al di là del circolo ri-

stretto della Romanza e dell'Arietta. Colui che compone guidato dal solo istinto sarebbe del pari imbarazzato nella condotta delle sue melodie, e nelle diverse modulazioni che richiede un quadro più esteso, come quando si trattasse d'aggiustarle sopra un'armonia regolare. La modulazione appartiene già all'arte: l'armonia è interamente nel suo dominio. L'orecchio può far indovinare la prima; la seconda è un mistero impenetrabile per colui che non sia istruito nella scienza.

La melodia è propriamente detta il discorso musicale. Ogni Parte ha la sua melodia, il suo canto od il suo discorso, separato il quale, secondo i suoi mezzi, concorre all'effetto del discorso principale, che è il canto, posto ordinariamente al di sopra degli accompagnamenti. Ci ha però il caso che tal canto, non solo passa da una voce o da uno strumento all'altro, ma è dominato da questi ultimi, come p. e. nella voce di Basso.

La melodia concorre coll'armonia a tutti gli effetti della musica, e la riunione di queste due potenze musicali forma l'oggetto della composizione.

Le successioni melodiche de'suoni differiscono 1) riguardo alla loro acutezza o gravità, 2) riguardo al tuono (*v.* gli articoli COLOR DE'SUONI e TEMPERAMENTO), 3) riguardo agl'Intervalli approssimati od estesi, o per grado o per salto, 4) rispetto all'intuonazione forte o debole, e 5) rispetto al legato o staccato de'suoni successivi ec. La gioia e l'ilarità s'esprimono più con suoni acuti che gravi, e la tristezza e l'afflizione all'opposto con suoni gravi anzichè acuti; le prime amano più il Modo maggiore, le seconde il Modo minore; le prime si muovono in Intervalli di salto, le seconde camminano pian piano con suoni di grado; quelle s'esprimono con una voce forte e giuliva, queste con voce debole e flebile ec.

Quelle parti della composizione che appartengono alla melodia, furono già accennate nell'articolo GRAMMATICA.

MELODICA, s. f. Nome di uno strumento a tasto in forma di Cembalo con un Registro di Flauto, e coll'estensione ne'suoni gravi sino al *sol* chiave di Violino seconda riga, inventato nello scorso secolo dal sig. Gio. Andrea Stein in Augusta. Affinchè però il sonatore possa accompagnarsi egli medesimo, è fatto in guisa da poter esser posto qual secondo Cembalo sopra un Cembalo crustico.

Questo strumento è atto particolarmente a produrre un bel *crescendo* e *diminuendo*.

MELODICON, s. m. Strumento a tasto d'invenzione del mecca-

nico Pietro Rieffelsen a Copenaghen, i suoni del quale si producono mediante il fregamento di puntali ad un cilindro d'acciajo.

Un altro strumento composto interamente di *coristi*, ed inventato anteriormente dallo stesso Rieffelsen, ha dato origine al *Melodicon*.

MELODION, s. m. Istrumento inventato dal Sig. Diez in Germania. Il Melodion ha la forma di un picciolo Cembalo, lungo quattro piedi circa con una larghezza e profondità di due piedi, provvisto di una pedaliera come sotto un'armonica, per metter in giro una ruota. I suoni si cavano col mezzo del fregamento di bastoncini di metallo, che corrono in direzione perpendicolare e successivamente come nel Cembalo. Ogni suono ne ha uno provvisto di una molla, la quale, sprofondando il tasto, si comunica al cilindro e viene messa in vibrazione.

Questo strumento imita assai bene la maggior parte degli strumenti da fiato, come il Flauto, il Clarinetto, il Corno bassetto, il Fagotto ec., ed è pur adattato come l'Armonica per i pezzi musicali di tenera espressione, producendo anco le più picciole gradazioni del forte, piano, crescendo, diminuendo, staccato ec.

MELODIOSO, adj. Ciò che ha della melodia. Ordinariamente sen' intendono delle cantilene dolci e gradevoli, voci sonore ec. Talvolta si dà anche tal epiteto a ciò che è *armonioso*, e viceversa quest' ultimo a ciò che è *melodioso*. Un eguale abuso si fa delle parole *melodia* ed *armonia*, e tale abuso è assai familiare a' poeti.

MELODISTA, s. di 2 g. Compositore, il quale possiede il dono della natura di creare delle belle melodie; ovvero un amatore appassionato di melodie.

Il Melodista più fecondo senza la scienza dell' armonia non produrrà mai nulla di buono. L'armonista privo della facoltà di creare non merita nemmeno a buon dritto titolo di Compositore; ma un sol istante d'ispirazione, un sol pezzo scritto in quel momento, in cui una soave melodia s'unisce ad una dotta armonia lo collocherà subito fra i primi maestri dell' arte.

MELODRAMMA, s. m. Specie di breve spettacolo, in cui la declamazione semplice, sia in versi od in prosa, viene adattata ed accompagnata da musica strumentale, la quale serve ad esprimere e rinforzare i sentimenti in esso contenuti. Chiamasi *Monodramma*, se vi recita una sola persona; *Duodramma*, se due vi declamano.

Si tiene Rousseau per l'inventore del Melodramma moderno. È gran dubbio se questo genere possa avere un merito estetico; nulladimeno sembra in certe situazioni possa esser di effetto.

MELOFARO. s. m. Fanale a tre, quattro, o sei picciole finestre a scannellature, alle quali, in vece di cristalli, si applicano fogli di carta su cui sta scritta la musica. Il Melofaro riposa sopra un gran piede come un leggìo, e la luce che rinchiude, giungendo all'occhio a traverso i fogli di carta, dà ad ogni esecutore il mezzo di leggere di notte tempo la Parte destinatagli.

Si usano i Melofari per le serenate; avendo queste de' pezzi musicali di poca estensione, ogni foglio ne contiene varj di diversi caratteri, disposti in modo a formare un picciolo concerto notturno. Si cangia il foglio ogni qualvolta si vuol sonare un'altra serenata.

Egli è una cosa essenziale che questi fogli abbiano una carta forte, e che siano rigati con inchiostro nero assai. Si scrive soltanto da una parte, e si unge poscia con oglio.

Si vuole che il Melofaro, o sia fanale che serve alla musica, sia stato inventato nella Provenza; certo è ch'esso venne perfezionato dagli amatori di musica, e che in Francia se ne fa molto uso nelle belle notti d'estate.

MELOMANIA, s. f. Mania, passione eccessiva per la musica.

MELOMANIACO, adj., colui che ha la mania della musica.

MELOPEA, s. f. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

MELOPLASTO, s. m. Macchinetta inventata in questi ultimi anni dal Sig. Galin a Parigi, e descritta nel suo nuovo metodo per l'insegnamento della musica. Per quanto ho potuto sapere, vi sono fissati orizzontalmente alcuni bastoncini di ferro, non d'uguale lunghezza, ma in eguale distanza l'uno dall'altro, a guisa delle linee della carta di musica, e le Note coi suoni escono dalla punta d'una bacchetta virtuosa nel percuotere i suddetti bastoni. Si vuole che tale metodo, propagato dal Sig. de Geslin dopo la morte del Galin, sia ormai adottato dal governo francese.

MELOS. Cantilena, dolcezza di canto.

MELOS ORGANICUM. Suonata.

MENATZACH. Nome ebraico del conduttor di musica.

MENESTRIERI. Le antiche nazioni cristiane europee aveano oltre al Canto sacro anche una specie di musica profana, esercitata quasi esclusivamente da una propria classe d'uomini. La loro origine derivasi probabilmente dagli antichi Bardi o da' commedianti latini, che aveano una simile occupazione. I membri di siffatto nuovo ordine di musici, o sia de' Menestrieri, andavano errando senza aver un luogo fisso, da città in città, da castello in castello, in truppe maggiori o mi-

nori, colle loro mogli e coi loro figli; cercando da per tutto a divertire i Grandi ed i ricchi cogli elogj, le donne vane colle adulazioni, e la bassa classe del popolo colle buffonerie.

Questa specie di tribù era sparsa in tutta l' Europa. Nella Germania chiamavansi semplicemente *Spielleute* (sonatori), in Inghilterra *Minestrels* ec. Ma nessun popolo ce ne ha lasciato tante notizie quanto il popolo francese. Da queste notizie rilevasi quindi meglio, quali e quante erano le loro arti. Essi raccontavano, cantavano, faceano i buffoni ec., e secondo le varie loro occupazioni aveano il nome di *Trouverres*, *Troubadours*, *Romanciers*, *Conteurs*, *Chanterres*, *Jongleurs*, *Menestriers* ec. Qui si parla solo di ciò che concerne la musica.

Colui che ne' secoli passati volea essere un abile Menestriere, dovea sapere raccontare gli avvenimenti in lingua romana e latina, sapere e cantare a memoria una gran quantità de' così detti *Lais*, e sonare molti strumenti in allora in uso. Si aveano le *chansons de geste* di contenuto eroico, i *romans d'aventures*, con cui si cantavano i fasti dei Cavalieri erranti; i più usitati erano però i suddetti *Lais*, o siano canzoni sopra oggetti gai, tristi, erotici e devoti, il cui canto veniva sempre accompagnato coll'Arpa.

I *Rotruenges* erano una specie di canzoni cantate in giro ed accompagnate colla *Rote*. I *Servantois*, o *Sirventes* erano canzoni di contenuto storico, e le *Pastourelles* s' aggiravano sopra oggetti pastorali.

I Menestrieri aveano, oltre l' Arpa, una gran quantità d' altri strumenti ancora, adoperati in occasioni solenni, e quando comparivano in gran numero alle Corti de' Grandi o nelle Case de' ricchi. Tali strumenti, come la *Viéle*, la *Muse*, la *Chiphonie*, la *Gigue*, l'*Armonie*, il *Salteire* e la *Rote*, trovansi espressi ne' seguenti versi:

Ge (je) sai juglere (jouer) de viéle;
Si sai de Muse et de Frestele,
Et de Harpe et de Chiphonie,
De la Gigue, de l'Armonie,
Et el (du) Salteire, et en la Rote.

Varj di questi nomi, p. e. *Gigue*, *Armonie* non sembrano significare propriamente strumenti musicali. La *Gigue* è, dietro i più antichi vocabolarj francesi, una danza eseguita sulla corda; e *Armonie* sembra pure indicare tutt'altra cosa che uno strumento. (*v.* Hawkins, *Hist. of mus.*, vol. II, p. 284). Alcuni però sono d' opinione che la *Gigue* sia una specie di Flauto: il Dizionario della Crusca lo descrive come stru-

mento da corda. Varj intendono per la parola *Viele* il nostro Violino moderno, lo che non sembra ragionevole, poichè nella Francia significa uno strumento subalterno che si sona col mezzo di tasti e di una ruota a guisa d'arco.

La parola *Rote* o *Rocta*, *Rotta* ec. sembra aver avuto fra tutti il più ampio significato. Ora se n' intese il Salterio, ora uno strumento a campane, ora un Canone (*v.* l'articolo ARMONIA), e finalmente si adoperava altresì nel diminutivo, per indicare una certa specie di canti di natale, detta tuttora al principio del secolo XVII *Rotulae*.

La *Muse* è lo stesso strumento che i contadini francesi chiamano *Cornemuse*, o *Musette*. Si crede che la parola *Frestele*, o *Fretel*, o *Fretiau* sia il zuffolo pastorale con sette canne. È incerto quale strumento sia stato la *Chiphonie*, *Cyffonie*, *Symphonie* ec. Gli antichi intendono per la parola *Symphonie* una specie di Tamburo, talvolta la Lira, il Sistro, la Tuba.

Gli strumenti sin qui indicati de' Menestrieri sono pochi assai a paragone di quelli che si leggono presso gli antichi scrittori ed i poeti dei bassi tempi. Ducange cita ancora i seguenti da un antico poeta francese, di nome Molinet:

Tubes, Tabours, tympans et trompettes,
Lucs, et orguettes, harpes, psalterions,
Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes,
Cors et musettes, symphonies doucettes,
Chansonettes et manicordes ec.

Ma il numero più considerevole di strumenti musicali trovasi in un poema dei bassi tempi, che si conserva nella R. Biblioteca di Parigi fra i MS. N.° 7612, ed il quale contiene la descrizione di un completo concerto. Tale descrizione, stampata nelle *Poésies du Roy de Navarre*, Tom. I, p. 247 è del tenore seguente:

La je vi tout un cerne (cercle),
Violle, Nubelle, Guitterne,
L' Enmorache, Micamon,
Cytolle et Psalterion,
Harpe, Tabour, Trompes, Naquaires,
Orgues, Corneplus dex paires,
Corne-muses, Flajols et chevretés.
Duceines, Simbales, Clocettes,
Cimbre la Flute Brehaigne,
Et le grand Cornet d'Allemaigne,

Muse d'Aussay, Trompe petite,
Huissine, Elés, Musecorde,
Ou il n'a c'une seule corde,
Et muse d'Eblet tout ensemble,
Et certainement, y me semble
Qu'onques mais telle melodie,
Ne fu vue ne oge;
Car chascun de aus selon l'accort
De son instrument san descort
Viole, Guiterne, Cytole,
De Dois, de Penne, et de l'Archet ec.

Supposto che le melodie di quei tempi non fossero altro che un Canto corale gregoriano, senza armonia alcuna, qual concento ne sarà derivato da tutti questi strumenti? . . .

Del resto i Menestrieri si guadagnarono ovunque il disprezzo, parte per la loro vita errante, parte per la loro unione con ciurmadori d'ogni specie, le cui arti non erano nè nobili, nè capaci di qualche utile applicazione. Nella Germania la Chiesa li scomunicò, e le leggi li dichiararono come illegittimi ed infami; i loro figlj non potevano imparare alcun mestiere, essendo qualificati come bastardi. Negli altri paesi europei, particolarmente nella Francia, ebbero per molto tempo una sorte eguale. Da per tutto furono accolti dagli uomini, ma perseguitati dalle leggi, e trattati come feccia la più vile. Tale fu la loro sorte sino a che condussero una vita disordinata, e che l'arte nobile era mista con arti ignobili. La coltura sempre più crescente, un gusto alquanto raffinato per divertimenti migliori produssero a poco a poco una riforma. Vedendo i Menestrieri che con una vita errante incontravano sempre meno, scelsero delle abitazioni fisse, e quindi lo stabile domicilio lasciò loro il campo per migliorarsi nell'arte, il cui perfezionamento ben presto li chiarì quanto assurdo egli fosse il confondere un arte nobile con mucceric e ciarlatanerie, e tale sentimento produsse a poco a poco la separazione di tutte quelle cose, che dietro la loro natura disdicevano e non si comportavano assieme. Così nacquero dai Menestrieri de'sonatori d'ogni specie, i quali, dopo essersi assoggettati al comune ordine civile, furono impiegati parte nelle musiche di chiesa, e parte nelle pubbliche feste e danze. Dai ciurmadori nacquero de'poeti, i quali sulle prime non toccarono ad alto grado di perfezione, ma aprirono la strada alla vera e perfetta poesia. Per tal modo si sottrassero due arti nobili dal fango, ove erano

per così dire sepolte, e pervennero, maneggiate da uomini distinti i quali non l'applicarono più unicamente al solo diporto d'ogni classe del popolo, a quell'alto grado da poter nobilmente servire al diletto dello spirito e del cuore. Così nacquero delle classi di veri poeti, cioè, le tribù od affratellanze de' musici, de' poeti erotici, cavallereschi ec. Tali corpi di musici cominciarono a crearsi sotto la protezione de' magistrati ne' secoli XIII e XIV.

La prima di queste unioni venne fondata nella Francia circa il 1330 sotto il nome *Confrérie di S. Iulien des Menestriers.* I Membri della medesima chiamavansi *Compagnons, Iongleurs, Menestreux*, o *Menestriers* ed anche *Menestrels.* Questa unione fu confermata dai Magistrati il 23 novembre del 1331. La Società si scelse non solo un Santo protettore in S. Genest (giuocatore di bussolotti romano, il quale fattosi cristiano, morì come martire nel 303), ma anco un Preposto sotto il nome di *Roi des Menestriers,* essendocchè in quei tempi quasi tutte le unioni simili avevano un Capo col titolo di Re. Tutta l'affratellanza abitava una sola contrada, detta *Rue de S. Iulien des Menestriers,* e se mai qualcuno volea far musica in occasione di nozze o d'altre feste facea ricapito in quella contrada.

La nuova Società cominciò anch'essa a darsi in preda ad una vita dissoluta, e dopo varj ordini severi si divise in due parti: l'una tornò all'antica sua maniera di vita, ballando sopra le corde; l'altra s'unì di bel nuovo sotto la tutela de' Magistrati, ed essendo allora in moda una specie di Violino a tre corde, detto *Rebec,* assunse il titolo di *Menestrels, joüeurs d'instrumens, tant haut que bas.* Il Re Carlo VI confermò tale titolo con patente del 14 aprile 1401, la quale comincia così:

» *Charles, par la grace de Dieu, Roi de France: savoir faisons à tous présens et à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du Roi des Menestrels et des autres Menestrels, Ioueurs des instrumens, tant haut comme bas, contenant comme dès l'an* 1397 *pour leur science de* Menestradise, *faire et entretenir selon certaines Ordonnances, par eux autrefois faites, et tous Menestrels, tant joueurs de hauts instrumens comme bas, seront tenus d'aller pardevant le dit Roi des Menestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après declarées* ec.

Le ordinanze che tengono dietro si riferiscono a nozze ed altre occasioni, in cui i Menestrieri potevano sonare.

S' ignora l'ulteriore sorte di questa Società dopo tale patente; certo

è ch'essa ebbe una lunga serie di Re, fra cui un Guglielmo I e II, un Dumanoir, un Constantino, e finalmente un Iean-Pierre Guignon (*). L'ultimo chiamossi *Roi des Violons*, ed è inciso in rame con tale titolo. Egli volea tenère sotto al suo impero non solo tutti i musici d'ogni specie, ma anche i maestri di ballo; perciò ebbe una lite assai seria che perdette, e che indusse il vero Monarca ad abolire affatto questa dignità musicale nel 1773. Gli atti di questa singolare causa furono stampati d'espresso real ordine nel 1774 con titolo: *Recueil d'Edits, Arrêts du conseil du Roi, Lettres-Patentes, Mèmoirs, et Arrêt du Parlement* ec. *En faveur des Musiciens du Royaume*. 227 pag. in 8.

Un' istituzione musicale del tutto simile alla precedente esisteva anche nell'Impero di Germania. Non si sa precisamente l'epoca del suo cominciamento, ma sembra che il supremo ufficio musicale a Vienna, detto *Ober-Spiel-Grafen-Amt*, sotto la cui giurisdizione erano i *Mimi, Istrioni* ed i musici di tutta l'Austria, esistesse già nel secolo XIV, mentre alla fine di tal secolo varj Stati, negli altri paesi della Germania, furono infeudati dagl' Imperatori coll' onore della medesima giurisdizione. Siffatti Stati aveano pure un Vicario o Luogotenente col titolo di Re, il quale avea l'ispezione su l'affratellanza, e dovea far i rapporti delle cose occorrenti alle Autorità superiori. Per amore di brevità si oltrepassano tutti gli statuti di questo regno, e le ceremonie che vi avevano luogo, e si osserva solo che l'anzidetto ufficio fu abolito a Vienna il 30 ottobre 1782 (*v. Nicolai's Reisen B. III.* 298).

MENEUM. Libro de' Greci cristiani, diviso in dodici parti per i dodici mesi dell'anno, in cui contengonsi gli inni e le preci da recitarsi in coro.

MENO, adv. Come aggiunto ad altri vocaboli indica una diminuzione della forza indicata, p. e. *meno forte, meno presto* ec.

MENSOLA, s. f. *V.* ARPA.

MENSURABILE, o sia Contrappunto composto di figure di vario valore.

(*) Ducange parla anche d'un antico documento del 1338, ove leggesi: *Je Robert Caveron Roi des Menestrels du Royaume de France*, e di due altri documenti del 1357 e 1362, in cui vien fatta menzione di un *Copin du Brequin* come Re de' Menestrieri del regno di Francia. Questi Re ricevettero anche delle corone d'argento, come rilevasi dalle spese calcolate in occasione della liberazione del Re Giovanni I nell'anno 1367, fatto prigioniero nel 1356 presso Poitiers; fra le altre cose leggesi: *Pour une couronne d'argent qu'il donna le jour de la Tiphanie au Roy des Menestrels* ec.

MERULA. Antico Registro d'Organo fuor d'uso, che consisteva in una cassetta di stagno con tre o quattro canne, la quale, essendo riempita con acqua, mandava un suono simile al garrire degli uccelli.

MESCAL. Istrumento turco, composto di varie canne.

MESE. Suono medio dell'antico sistema greco.

MESOCHOROS, colui che sta nel mezzo del coro, o sia il direttore del coro.

MESODUS ACUTIOR. Contralto.

MESODUS GRAVIOR. Tenore.

MESOIDES, parte dell'antica melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

MESON. Secondo Tetracordo greco. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

MESONYCTIKON. Canzone cantata di notte tempo nella Chiesa greca.

MESOPYCNI, *V.* SONI MOBILES.

MESSA, s. f. Componimento musicale in diversi pezzi che si eseguisce nella Chiesa cattolica nel tempo della Messa cantata.

I pezzi costituenti la Messa sono o cantati col *Canto fermo*, talvolta avvicendato coll'Organo, con cantilene inventate a piacere, ed eseguiti con più voci da' coristi religiosi in unisono; a sole voci accompagnate dall'Organo, o da qualche strumento che sostiene il Basso, come Violone, Violoncello, Trombone, ed allora diconsi *Messe a Cappella*; a sole voci con istrumenti da fiato, e diconsi al giorno d'oggi anche *Messe a contrappunto*, o coll' accompagnamento di Violini e d'altri strumenti, ed allora diconsi *con strumenti*, o *concertate*. A norma della lunghezza ed estensione della composizione, ricevono il nome di *Messe brevi*, *Messe solenni*. In Italia non usasi di cantare in queste Messe se non che il *Kyrie*, *Gloria*, e *Credo*; ma nelle Cattedrali, ove non vi sono strumenti fuorchè l'Organo, o presso le Corti, cantansi anche le parti come in Germania ed in Francia, cioè oltre le indicate anche il *Graduale*, l'*Offertorio*, il *Sanctus*, *Benedictus*, e l'*Agnus Dei*.

Vi sono le *Messe da morto*, o *per i Defunti*, che consistono in varj pezzi come: *Requiem*, *Dies irae*, *Domine*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux eterna*. Nel Rito Ambrosiano usansi i seguenti pezzi: il *Requiem* col *Te decet*, l'antifona *Qui suscitasti*, il *Domine exaudi*, il *Requiem sanctam*, *Domine Jesu*, il *Sanctus* col *Benedictus*, gli *Agnus Dei* col *Ego sum*.

Le parole della Messa sono bellissime e molto opportune al variato linguaggio musicale; esse presentano tutti i caratteri nobili, ed inoltre

de' contrasti che un abile Compositore può mettere a profitto. Il *Kyrie* è una preghiera affettuosa; il *Gloria* s'annunzia in modo brillante. Il *Credo*, maestoso in principio, passa dall'espressione d'un sentimento tenero a quella della più profonda mestizia. Gli effetti romorosi del *Resurrexit* contrastano coll'abbattimento del dolore, la tromba del giudizio fa sentir i suoi accenti terribili e maestosi, e la perorazione del discorso musicale costituisce un Finale brillante e rapido nell'*Et vitam*, che ordinariamente viene trattato in Fuga. Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* sono due preghiere: l'una ha il carattere imponente e pomposo, l'altra è d'un'espressione piena di soavità e tenerezza.

La *Messa de' Defunti* non offre minori vantaggi al Compositore di musica; ma il suo colore è troppo uniforme a motivo, che le parole, come l'argomento il richiede, ne sono triste quasi da capo a fine.

Una Messa è fuor di dubbio il lavoro più importante e più difficile della composizione, un lavoro con cui il semplice melodista s'espone alle risate de' conoscitori.

MESSA DI VOCE, è uno de' più belli ornamenti del canto e del suono; consiste nell'intuonare una Nota di lungo valore o di libera cadenza con poca voce, rinforzandola indi gradatamente sino al forte, poi retrocedendo colla medesima gradazione usata nel salire.

MESSALE, s. m. Compendio de' canti introdotti da S. Gregorio ad uso del culto divino cattolico.

METABOLAE. Mutazione di Tuono, o di genere, o di ritmo.

METALLO, s. m. Le canne d'Organo si fanno di legno, di stagno, ovvero di una mistione di stagno col piombo; in quest'ultimo caso si suol dire semplicemente di metallo (*v.* l'articolo ORGANO).

METALLO DI VOCE. Qualità sonora della voce. Dicesi *bel metallo* di una voce chiara, limpida, sonora, argentina.

METHSILOTH, *V.* CEMBALO A CAMPANE.

METODO, s. m. Maniera d'eseguire, stile d'esecuzione. Tal metodo può essere *individuale*, cioè: adattato più alla capacità della voce, maniera di declamare, cantare e sonare, che alla composizione; oggetto che viene molto calcolato da' Compositori italiani, i quali cercano di adattare le loro composizioni a quell'individuo, che è destinato di eseguirle la prima volta. Ed è da meravigliarsi, se altri popoli nondimeno trovano nelle composizioni italiane tanta originalità ed estro, mentre i Compositori di altre nazioni sono molto meno legati, e schiavi delle convenienze ec. Dicesi anche *metodo di canto* e *di*

suono (*originale*), allorchè un cantante o sonatore ha trovato una maniera del tutto nuova di espressione, di ornamenti ec. Chiamasi *metodo popolare*, quanto s'accosta all'uso che è in voga fra il popolo comune, e si adatta più alla sua intelligenza.

La parola *metodo* indica pure l'osservanza di un operare ragionato ed ordinato, secondo un costante filosofico e logico piano, nell'istruzione della gioventù nella musica. Ed in questi riguardi sono ben diversi i *metodi antichi* dai *metodi moderni*; que' de' prezzolati *maestri dozzinali*, e de' *maestri veri* dell'arte; que' de' *privati* dai *pubblici*; come quelli del *Nägeli* (secondo il *metodo di Pestalozzi*), o *di Massimino*, *di Wilhem* a Parigi (secondo il *mutuo insegnamento*), o quello del *Logier* a Londra (*v.* CHIROPLASTO. Quest'ultimo metodo venne però molto censurato, ad onta della sua propagazione ne' varj paesi).

Metodo dicesi finalmente una raccolta di precetti e d'esempj per l'insegnamento della composizione, dell'accompagnamento, del canto e del suono d'uno strumento, col qual mezzo giunge l'allievo mediante la viva voce del maestro e della propria solerzia, ad acquistare le cognizioni e le facoltà necessarie ad ogni ramo della scienza musicale.

METRO, s. m. Regola, per cui la varietà distributiva de' suoni ritorna in modo conforme. In ogni specie di Misura possono aver luogo dalla varietà de' rapporti varie specie di Note, le quali imprimono una differenza assai notabile al carattere della Battuta, come si vede nella Fig. 97 *a*), *b*), *c*), *d*). Un siffatto ritorno in tutte le Misure del componimento, e la scomposizione di Note di maggior in minor valore, ognor basata sulla detta varietà de' rapporti, chiamasi Metro.

Il nome *Metro* è preso dalla poesia, ove dinota la qualità de' piedi, che determinano l'andamento e l'estensione del verso. Tali piedi altro non sono che i singoli membri ritmici del verso, consistenti in una determinata successione di alcune sillabe lunghe o brevi; quindi il piede del verso corrisponde in certo modo alla Battuta musicale, ed è perciò che sovente si dà il nome di piede musicale ad una Battuta.

Nella poesia, simili piedi furono classificati con nomi determinati, che talvolta si usano anche ne' piedi musicali ad essi analoghi. Appartengono ad essi:

1) il *Trocheo*, che consiste in una Nota lunga e breve come nell'*a*) della Fig. 96;

2) il *Giambo*, ovvero la successione di una Nota breve e lunga. Fig. 96 *d*);

3) lo *Spondeo*, serie di due Note lunghe, delle quali ognuna occupa la Battuta, Fig. 98 *a*);

4) il *Pirrichio*, successione di due Note brevi, che cominciano in levare, Fig. 98 *b*);

5) il *Dattilo*, serie d'una Nota lunga e due brevi, Fig. 98 *c*);

6) l'*Anapesto*, successione di due brevi ed una lunga, Fig. 98 *d*);

7) il *Tribraco*, successione di tre brevi, *e*);

8) il *Molosso*, successione di tre lunghe delle quali ognuna riempie una Battuta, *f*);

9) l'*Anfibraco*, successione d'una breve, lunga, e breve, *g*);

10) il *Bacchio*, serie d'una breve e due lunghe, *h*);

11) l'*Antibacchio*, serie di due lunghe ed una breve, *i*);

12) l'*Anfimacro*, serie d'una lunga, breve, e lunga, *k*) ec.

METRONOMO, s. m. (da μετρον misura, e νομος legge, ovvero canzone). Pendolo, il quale col grado di lentezza o celerità delle sue oscillazioni indica i tempi della musica.

Fino dal 1698 Loulié descrisse ne' suoi *Élémens, ou principes de musique*, una macchina da esso chiamata *Cronometro*. Sauveur nei suoi *Principes d'acoustique* parla d'un altro, proposto poi da Affilard. Simili strumenti furono inventati in appresso dal Pelletier, Harrison, Duclos, Breguet, Renaudin, Davaux, Lefevre, Despréaux, Burja, Weiske, Stöckel, Neukomm, Winkel, e da altri ancora dopo quello di Mälzel, il qual ultimo, se non è l'inventore di tale strumento, l'ha non di meno perfezionato; e se non è vero anche questo (*), gode, tuttavia, la fama di averlo fatto; ed i *segni metronomici* nelle composizioni musicali portano generalmente il suo nome.

Il Metronomo ha la forma d'un picciolo obelisco, o d'una piramide, e, lavorato con eleganza, può servir eziandio di mobile di lusso in una stanza. La parte superiore della piramide è guernita d'un picciolo coperchio, che si alza e si abbassa mediante una cerniera. Allorchè si alza il coperchio e si toglie via la parte mobile che forma il davanti dell'obelisco, il pendolo d'acciajo, dietro cui è posta la Scala della numerazione, rimane libero ed esce fuori per l'impulso di una molla nascosta in posizione perpendicolare. Sotto il coperchio della parte superiore trovasi una chiavetta, la quale serve a caricar la mac-

(*) Nella gazzetta musicale di Lipsia del 1818 N. 25, il Winkel si dichiara inventore del Metronomo moderno. Il Mälzel (così dice il corrispondente del detto foglio) fabbricò soltanto tale strumento dopo il suo passaggio per Amsterdam, e dopo d'averlo visto in casa del suddetto Winkel.

china e metter in moto il bilanciere o sia pendolo; tal movimento si può fermare a piacere mediante un anello attaccato alla punta della piramide. Un peso che si fa montare o discendere lungo la bacchetta d'acciajo, produce oscillazioni più o meno lente o accelerate secondo che tal peso trovasi più alto o più basso. Il N.° 50 è il maggior grado di lentezza, ed il N.° 160 il maggior grado di celerità delle oscillazioni. Tanto questi quanto gli altri numeri che trovansi in mezzo, sono calcolati sulla durata di un minuto, di modo che nel numero 50, cinquanta colpi faranno un minuto, e nel N.° 100, cento. Se dunque, per modo di dire, il N.° 50 sarà quello della Minima, il N.° 100 lo sarà della Simiminima, oppure se il N.° 50 indica quello della Semiminima, il N.° 100 indicherà quello della Croma ec. Dipende ognora dal Compositore la scelta della figura delle Note, con cui accennar vuole il movimento del suo pezzo; sarà però più conveniente d'indicar l'Adagio colle Crome, l'Andante colle Semiminime, l'Allegro colle Minime, ed il Presto colle Semibrevi. Supposto che un Compositore voglia indicare il movimento d'un Allegro col Metronomo, egli fisserà il peso che vi si trova sul N.° 80, sonando alcune battute ed osservando bene che i suoi colpi cadano perfettamente sopra le Minime: se in tal modo i colpi si succedono con troppa lentezza, egli porterà il peso più in giù, p. e. sul N.° 84, e cadendo in allora esattamente i colpi sopra le Minime, egli aggiungerà al numero prefisso la figura della Minima (Fig. 99, *a*)). Se il pezzo è un Adagio egli metterà di nuovo il peso sopra l'80, onde avere delle Crome; qualora i colpi si succederanno con troppa velocità, egli porterà il peso più alto sopra il 60, e corrispondendo i colpi al tempo determinato, servirà la Croma vicina al numero, onde indicare il tempo voluto (Fig. 99, *b*)); lo stesso vale degli altri movimenti.

Il G. Weber crede che il Metronomo del Mälzel abbia fra gli altri inconvenienti anche quello della spesa di tre luigi, e propone una specie di Metronomo che non costa niente, cioè, un semplice pendolo, o sia un picciolo peso (p. e. una palletta di piombo) appeso ad un filo, che va preso in mano, lasciandola oscillare e notando poi sul pezzo musicale la lunghezza del pendolo. Siccome per altro, a maggiore intelligenza, converrebbe accennare esattamente le notizie intorno la misura che è in uso nel paese (ignota forse in un altro), più, il diametro del filo o dello spago ed il peso della palletta di piombo, così non si farebbe che raddoppiare gl'inconvenienti. D'altra parte il sig. Neath, uno de' direttori della Società filarmonica a Londra, introdusse già

nello scorso decennio un simil Metronomo in quella Capitale; ma gli Inglesi non ne fecero alcun conto, e seguitarono a sonare i loro pezzi di musica secondo il sentimento loro individuale. Diffatti sembra che la legislazione metronomica introdotta da qualche tempo vada soggetta ad eccezioni, non solo riguardo al paese, ma al locale ancora ove si eseguisce la musica. Certi *Adagi* delle sinfonie di Haydn e di Mozart riescono languidi in Italia, eseguiti col movimento che hanno in Germania, e viceversa i *Presti* si prendono in Germania più velocemente che in Italia. Un teatro grande o un teatro picciolo, come pure tante altre cose che il Compositore può benissimo ignorare, se non ha sentito da prima l'effetto totale del suo componimento, rendono talvolta il Tempo più animato o più lento; quindi non sarebbe da meravigliarsi se p. e. un Compositore, scrivendo a Napoli, e mandando il suo spartito segnato col Metronomo di Mälzel a Milano, per esservi eseguito nel gran teatro, si ingannasse di molto nella determinazione del movimento di certi pezzi.

Si osservi inoltre che ogni movimento, quantunque determinato dal Compositore, è però soggetto a certe gradazioni che il Metronomo non può marcare, e che l'orecchio dell'uomo di gusto sa ben apprezzare. Il sentimento fa trovar il movimento giusto. Un vero cantante drammatico accelera o rallenta il suo canto conforme l'impulso degli affetti, e senza offendere le leggi del ritmo: l'artista dimentica il Metronomo, e l'orchestra trasportata dal canto, segue l'ispirazione dell'artista, formando con lui un accordo magico.

METTER DENTRO, dicesi d'un'Aria o d'altri pezzi musicali, che levati da uno spartito o di nuovo composti vengono inseriti in un altro.

MEZILOTHAIM. Vocabolo ebraico esprimente certi campanelli di cui erano forniti i Timpani degli antichi.

MEZZA BATTUTA, *V.* PAUSA.

MEZZO FORTE (abbrev. mf.), tiene il medio fra il piano ed il forte.

MEZZO QUARTO, *V.* PAUSA.

MEZZO SOPRANO, *V.* gli articoli CHIAVE e SOPRANO.

MEZZO TUONO, *V.* SEMITUONO.

MI, terzo suono della Scala diatonica di *do*.

MI FA EST DIABOLUS IN MUSICA. Per intendere questo proverbio degli antichi, leggasi l'articolo RELAZIONE NON ARMONICA.

MI LA, indica la mutazione d'ambe queste sillabe sul suono *mi* o *la* *V.* SOLMISAZIONE.

MINAGHEGHIM, *V.* MAANIM.

MINIMA, s. f. Mezza battuta, o sia la così detta Nota bianca.

MINIMO, adj. Si chiama Intervallo minimo quello che è più picciolo del minore o diminuito per quelli che ammettono questo grado di più. La Terza diminuita è più picciola di un Semituono della Terza minore, come *do* ♯, *mi* ♭, la minima sarebbe *do* ♯♯, *mi* ♭.

L'Intervallo minimo non è ammesso nella musica.

MINORE, *V.* MAGGIORE.

MINUETTO, s. m. La nobiltà, la gaiezza e la grazia, unite ad un contegno grave, dignitoso e serio costituiscono il carattere di essa danza, colla quale ne'tempi passati si soleva dar principio a tutti i balli di società. La melodia di $\frac{3}{4}$ e di movimento moderato, ha due riprese di otto battute.

Perchè la musica del Minuetto avesse maggior varietà, vi fu unita una seconda melodia dello stesso ritmo, eseguita alternativamente colla prima. Tale secondo Minuetto porta il nome di *Trio*, poichè si solea sonare con tre voci, a differenza del Minuetto principale ch'era eseguito da tutta l'orchestra, o come vogliono altri da due sole parti, cioè: all'unisono fra il Violino primo e secondo coll'accompagnamento del Basso.

Il Minuetto non si usa più ne'Balli teatrali, tolto che in qualche situazione comica per mera parodia.

Alcuni pretendono che Lulli sia l'inventore del Minuetto, e che Luigi XIV sia stato il primo che lo abbia ballato nel 1660 a Versailles.

Erasi pure applicato il nome di Minuetto ad una picciola Arietta d'Opera, somigliante pel Tempo $\frac{3}{4}$ e pel carattere al ballo di tal nome. Quest'Arietta fu un tempo in uso quanto il Rondò e la Polacca.

I Compositori dell'antica scuola introdussero Gavotte, Minuetti, Alemande, Gighe nelle Sonate, ne'Duetti ed altri pezzi strumentali. Quest'uso si è solo conservato per il Minuetto. I primi che si posero nei Quartetti, nelle Suonate e nelle Sinfonie, aveano naturalmente il movimento e la forma del Minuetto ballato, e si può farne l'osservazione nelle Opere del Boccherini; gli Alemanni hanno dato a questa sorta di composizione la velocità ed il vigore che la caratterizzano attualmente. La sua Misura è sempre $\frac{3}{4}$, ma essa è sì rapida che non si può battervi che un Tempo solo. Tal Minuetto di Sinfonia, di Quartetto ec., è ordinariamente un pezzo di scuola, che ha molto del fauta-

stico; le sue ricercate armonie, i suoi contrattempi ed effetti singolari, talvolta bizzarri, contrastano coll' amabilità graziosa dell'*Andante* che lo precede, mentre nel *Trio* susseguente, per fare un contrapposto, si mira più alla dolcezza e semplicità e melodia, dandone sovente la cantilena principale ad uno strumento concertante.

MI RE, indica la mutazione d' ambe queste sillabe sul suono *la* *V.* SOLMISAZIONE.

MISERERE. Nome della composizione musicale del Salmo 50, sia in falso bordone, a sole voci con Organo, o con tutta l'orchestra.

MISSOLIDIO, *V.* MODO.

MISTERJ, s. m. pl. Erano dapprima Canti religiosi che si eseguivano a' tempi delle crociate dalle compagnie de' Pellegrini, allorchè ritornavano da Gerusalemme. Questi si univano in coro, e cantavano nelle pubbliche strade e piazze, cogli abiti coperti di conchiglie, di medaglie e di croci, la vita e la morte del Redentore, il Giudizio finale, le gesta della B. V., di S. Lazzaro, degli Apostoli, o le lodi e le azioni illustri ed i miracoli de' Santi e de' Martiri (*v.* anche l' articolo LUDI).

MISTO, adj, chiamasi il Modo che partecipa dell' autentico e del plagale. *V.* MODO.

MISTURA, s. f. (*), dinota in Germania una voce mista d' Organo, in cui ogni tasto, oltre il suo rispettivo suono, fa sentire contemporaneamente la sua Terza, Quinta ed Ottava; si usa però solo come Ripieno in unione a varie altre voci semplici. Le *Misture* sono di varie specie, e la loro più picciola canna è raramente minore di due piedi. Una tale *Mistura* ripete ordinariamente alla seconda o terza Ottava, come succede in varj Registri di Ripieno (*v.* ORGANO), ed è quadrupla, sestupla e sino dodecupla, secondo il numero di canne di cui è composta; in ogni modo, ciascun tasto contiene soltanto i raddoppiati suoni della propria Triade.

MISURA, s. f. *V.* TEMPO.

MISURA DEL FIATO. Dappoichè il fiato, o sia il respiro adoperato secondo diverse misure nell' atto dell' articolazione delle parole, rende più o meno intelligibile un discorso a diverse date distanze, ne allunga o ne accorcia la durata, gli attribuisce una particolar espressione, dà risalto al numero e alle cadenze, toglie di mezzo la confu-

(*) Vocabolo preso dal termine tecnico alemanno *Mixtur*, di cui, in simil senso, fa pur uso il Serassi nelle sue *Lettere sugli Organi*, pag. 35.

sione del senso delle parole, delle frasi e degl' interi periodi, e poichè al conveniente uso di siffatte misure non meno per lo sviluppo d'un dato fiato, che per le riprese e fermate medesime, servono di guida l'intelletto e l'arte co' suoi particolari segni ortografici del punto, della virgola ec.: della stessa maniera il Cantante adoprerà la giusta misura del fiato nelle varie cantilene, secondo le naturali cognizioni dell' intelletto ed i precetti dell'arte già indicati al proposito della favella e del discorso.

Siccome però vi sono de' periodi tanto verbali che musicali, i quali esigono di essere espressi in un sol fiato, così, in tal caso, qualora non si abbia corpo di fiato sufficiente a reggere durante tutto il periodo senza intermissione, dovrà avvertirsi di riprenderlo sempre in quel punto ed in quel luogo, in cui meno apparisca pregiudicata l'unità del sentimento. Oltre a ciò egli è necessario che il Cantante non oltrepassi mai i limiti della capacità del suo fiato, e che in corrispondenza di esso sappia adattarsi a quel genere di canto di cui possa sostenere la forza. Da questo principio vuolsi ripetere la varietà dei particolari sistemi, che si osservano praticati da' principali cantanti, ognuno de' quali si è fissato in quello che ha trovato maggiormente a portata del suo fiato e più analogo alla sua voce.

Qualunque però sia il volume del fiato che si possiede, sia scarso od abbondante, dee sapersi come spenderlo nella formazione de' suoni, non che nelle gradazioni e combinazioni de' medesimi. I suoni più gravi avendo bisogno di molto fiato, richieggono che s' abbia ad impiegarne molto poco nell'atto di vibrarli, acciò non manchi nel corso della loro durata; i suoni meno gravi permettono che s'impieghi maggior fiato nell'atto della loro vibrazione. A misura dunque che abbisogna maggior o minor fiato per la diversa formazione de' suoni più o meno gravi, sarà minor o maggiore il fiato da adoperarsi nella vibrazione de' suoni medesimi, cioè: sarà sempre la vibrazione in ragione inversa del fiato, e diretta dell' acutezza de' suoni.

Nella vibrazione inoltre del fiato non si deve perder di vista il contingente per la gradazione dal piano al forte, e dal forte al piano; affinchè, servendo all' espressione, non venga a mancare interamente il fiato alla prima, ma regga al bisogno della durata del suono. Lo stesso vale ne' gorgheggi vocalizzati ed in alcune melodie, la cui espressione perderebbe di pregio colla ripresa del fiato. Il Cantante userà perciò in simile cantilena la doppia avvertenza di premunirsi d' un volume di fiato corrispondente alla sua durata, e di smaltirlo quindi

colla maggior industria possibile, vibrandolo ora più ora meno; ed usando altresì la precauzione, ove il bisogno lo richieda, che gliene resti di avanzo, anzi che abbia a mancargli.

Colui che sona uno strumento da fiato, deve prender fiato con disinvoltura, senza ch'alcuno se n'accorga, quando è terminata la Nota od il sentimento, dove sonovi delle Pause; e se è necessario prenderlo a mezzo sentimento, si faccia con somma grazia. Si prenda sovente fiato, per non istancarsi, e se ne prenda assai, dovendo far una cadenza o un Trillo.

MITOS. Antico nome greco della corda.

MIXIS. Parte della Melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

MODERATO, adj. Movimento ed intensità intermedj fra il presto ed il lento, fra il forte ed il piano; per lo più trovasi come epiteto dell'*Allegro*, e ne tempra la vivacità.

MODERNA (musica) a differenza della musica degli antichi Ebrei, Greci e Romani, ed anche per indicare quella de' tempi recenti, in opposizione a quella de' secoli trascorsi.

MODINHA. Picciola canzonetta portoghese, non dissimile dalla canzonetta spagnuola, con accompagnamento di Chitarra o di Pianoforte, ad una voce sola od anche a due, particolarmente in uso fra i contadini e la gente comune di notte nelle contrade delle grandi città. Le *Modinhas* peraltro sono assai in favore presso le Dame portoghesi, ed acquistano per quel che si dice, un incanto particolare eseguite dalle medesime.

MODO, s. m., è quello che modifica i gradi della Scala e determina il posto de' suoi due Semituoni. Il Modo è basato sull'eguaglianza delle tre Triadi, cioè: su quella del Tuono fondamentale, e su quella della Sopradominante e Sottodominante. Allorquando queste tre Triadi sono maggiori il Modo è maggiore, diversamente il Modo sarà minore.

Se dunque s'aggiungono verbigrazia, al suono *do* come fondamentale del Modo maggiore le Triadi maggiori d'ambo le sue Dominanti, vale a dire: *do mi sol, sol si re, fa la do,* si avranno tutt'i suoni che in tal Modo possono fra loro unirsi melodicamente ed armonicamente, e ne risulterà la Scala diatonica maggiore, la quale nello stesso tempo ci farà accorti del suo carattere melodico ne' due Semituoni che trovansi fra il terzo e quarto, e fra il settimo ed ottavo grado, oppure che ascenderà e discenderà fra la Terza, Sesta e Settima maggiore.

Della stessa guisa nasce il Modo minore, unendo p. e. col Tuono *la*

minore le Triadi minori delle sue Dominanti: *la do mi, mi sol si, re fa la,* ne risulterà la Scala minore *la si do re mi fa sol la,* la quale tuttavia nella musica moderna va soggetta a qualche alterazione, cioè: la Settima diventa maggiore alterandola col Diesis o Bequadro nell'ascendere, e così pure la Sesta. Alcuni autori non giudicano però assolutamente necessaria l'alterazione di quest'ultima, e se viene accresciuta di un Semituono, ciò si fa solo per evitare fra la Sesta e la Settima la distanza maggiore di un Tuono.

Le Note caratteristiche del Modo maggiore saranno dunque la Terza e Sesta maggiore, e quelle del Modo minore la Terza e Sesta minore.

Queste due specie di Modi sul *do* e sul *la* ora dimostrati, possono basarsi non solo sulle sette Note naturali, ma ancora sulle alterate dal Diesis e dal Bemolle. Codeste Basi saranno dunque 21; ma siccome ciascuna potrà servir di base tanto al Modo maggiore che al minore, così i Modi saranno 42. Trovandosi per altro fra questi suoni molti omologhi, e dividendosi nel sistema moderno l'Ottava in dodici Semituoni, così anche i Modi non sono più di 24 tra maggiori e minori, affine di evitare un eccedente numero di Diesis e di Bemolli alla chiave. Le Basi adottate, pertanto, sono:

Do	*maggiore*	*La*	*minore*	
Sol	— . . .	*Mi*	— . .	*fa* ♯.
Re	— . . .	*Si*	— . .	*fa* ♯, *do* ♯.
La	— . . .	*Fa* ♯	— . .	*fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯.
Mi	— . . .	*Do* ♯	— . .	*fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *re* ♯.
Si	— . . .	*Sol* ♯	— . .	*fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *re* ♯, *la* ♯.
Fa ♯	— . . .	*Re* ♯	— . .	*fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *re* ♯, *la* ♯, *mi* ♯.
Fa	— . . .	*Re*	— . .	*si* ♭.
Si ♭	— . . .	*Sol*	— . .	*si* ♭, *mi* ♭.
Mi ♭	— . . .	*Do*	— . .	*si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭.
La ♭	— . . .	*Fa*	— . .	*si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *re* ♭.
Re ♭	— . . .	*Si* ♭	— . .	*si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *re* ♭, *sol* ♭.

Si desume da questo elenco, che il Modo maggiore col suo somigliante minore hanno sempre la stessa segnatura nella chiave, e che il Modo somigliante è sempre la Sottoterza minore della Tonica del Modo maggiore; che tutti i Modi maggiori i quali hanno per accidenti i Diesis, ascendono per Quinte, e così pure i Diesis; e che tutti i Modi maggiori che hanno per accidenti i Bemolli, ascendono per

Quarte, ed anche i loro Bemolli. Di questa guisa *do ♯ maggiore*, avrà sette Diesis, *sol ♭ maggiore* sei Bemolli ec.

Abbenchè questi 24 Modi non siano altro che una trasposizione d'ambi i Modi *do maggiore* e *la minore*, ciò non ostante manifestano una notabile differenza di carattere, di cui i buoni Compositori cercano d'approfittare con vantaggio nelle loro composizioni; lo che nasce dalla differenza de' rapporti delle Quinte e Terze, e parte anche dalla qualità propria de' varj strumenti (*v.* gli articoli COLOR DE' SUONI, e TEMPERAMENTO).

Ne' secoli addietro si chiamarono anche *Modi* riguardo alla Misura ed al Tempo, certe maniere di fissare il valore relativo di tutte le Note con un segno generale. Il Modo era in allora a poco presso ciò che in oggi è la Misura (*v.* l'articolo MODUS MAJOR PERFECTUS coi due susseguenti, e l'articolo PROLAZIONE).

I Modi della musica moderna differiscono assai da quelli degli antichi, cioè da quelli che usavano già gli antichi Greci e Romani, e che da essi pervennero a noi e si praticarono sino verso la fine del secolo XVII. La maggior parte delle melodie corali oltremontane è composta in que' Modi antichi, ma modificata successivamente in varj passi conforme i Modi moderni, di maniera che al presente esistono ben poche di tali melodie che corrispondano pienamente agli antichi Modi.

I Modi antichi aveano anch'essi per base la differenza della sede de' Semituoni, ma si adottavano solo altrettanti Modi quante erano le varietà delle Quinte naturali in rapporto al suono fondamentale; ed è perciò che non hanno più di sei Modi, per mancanza d'una Quinta naturale sul *si*. Siccome poi le melodie degli antichi non potevano oltrepassare i limiti di un'Ottava, così usavano questi sei Modi in due differenti maniere, cioè: o la melodia moveasi fra i limiti del suono fondamentale e la sua Ottava, oppure fra i limiti della Dominante e la sua Ottava; nel primo caso chiamavasi *autentico*, nel secondo *plagale*, avendo per epiteto *hypo* (sotto). Tali Modi aveano differenti nomi, a differenza delle province in cui si praticarono (*v.* l'articolo GRECI ANTICHI).

I sei Modi autentici erano:

1) Il *Modo dorio* (Modus dorius), in cui ambi i Semituoni trovavansi fra il secondo e terzo, e fra il sesto e settimo grado come p. e. nella Scala *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*.

2) Il *Modo frigio* (M. phrygius) con ambi i Semituoni fra il primo

e secondo, e fra il quinto e sesto grado, come p. e. *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi.*

3) Il *Modo lidio* (M. lydius) coi Semituoni fra il quarto e quinto, e fra il settimo ed ottavo grado, come p. e. *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.*

4) Il *Modo missolidio* (M. mixolydius) colla sede de' Semituoni fra il terzo e quarto, e fra il sesto e settimo grado, come p. e. *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*

5) Il *Modo eolio* (M. aeolius) co' Semituoni fra il secondo e terzo, e fra il quinto e sesto grado, come p. e. *la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*

6) Il *Modo jonico* (M. jonicus), che avea i Semituoni fra il terzo e quarto, e fra il settimo ed ottavo grado, come p. e. nella Scala *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*

Nota. *L' Ab. Vogler ne aggiunse pure un settimo, cioè il* missofrigio (*M. mixophrygius*), *come:* si, do, re, mi, fa, sol, la, si.

I sei Modi plagali erano:

1) Il *Modo hypodorio* (M. hypodorius), in cui la melodia estendevasi nel Modo dorio fra la Dominante e la sua Ottava, come: *la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*

2) Il *Modo hypofrigio* (M. hypophrygius), come p. e. *si, do, re, mi, fa, sol, la, si.*

3) Il *Modo hypolidio,* come: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*

4) Il *Modo hypomissolidio,* come: *re, mi, fa, sol, la, si, do, re.*

5) Il *Modo hypoeolio,* come: *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi.*

6) Il *Modo hypojonico,* come: *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*

Gli autori sono talvolta discordi intorno ai nomi di questi Modi; così p. e. chiamano il Modo jonio, *M. jastio,* ed il Modo hypomissolidio, *M. hyperjastio,* ed il Modo hypereolio, *M. hyperdorio* ec.

S. Ambrogio, arcivescovo di Milano, introdusse dopo la metà del secolo IV, i primi quattro Modi autentici greci nella Chiesa, e S. Gregorio, migliorando il Canto corale, introdusse anche i quattro primi Modi plagali, detti perciò gli *otto tuoni ecclesiastici.*

Di tutti i Modi antichi non v'è nella moderna musica memoria di nessun altro, se non se dell' jonico e dell' eolio, da' quali discendono i nostri due Modi; tutti gli altri furono trascurati a motivo del progresso nella coltura della nostra armonia, e del migliorarsi che fece il nostro sistema. E per verità, non ostante l'alto ed inarrivabile pregio che alcuni attribuiscono a questi celebratissimi antichi Modi, preferendoli molto a' nostri due Modi maggiore e minore, i pezzi in essi

composti non producono una molto grata sensazione a' nostri orecchj. Gli antiquarj assicurano bensì che se i nostri orecchj non sanno gustare l'eccellenza della musica greca, ciò provenga dall'esser noi abituati solo a'nostri due miserabili Modi, e dall'aver, secondo loro, guastato il nostro udito. Del resto, esistono cantilene greche gustosissime ed eccellenti, messe però a più voci dai Bach e dai Vogler, le quali appunto per l'aggiunto dell'armonia cessano d'esser greche.

Per non confondere le Scale plagali colla maggior parte delle autentiche, cui al primo sguardo sembrano somigliare, conviene considerare che nelle prime il Tuono principale trovasi sul quarto, e non già sul primo grado. Così p. e. nella Scala hypodorica il *la* è bensì la prima Nota, che costituisce una Quarta naturale colla prima Nota della Scala dorica, ma il Tuono principale trovasi sul quarto grado e chiamasi *re*; giacchè un Corale scritto nel Modo plagale non finisce mai sul primo suono della sua Scala, ma bensì sul quarto. Per riconoscere quindi un Modo plagale con certezza, è necessario por mente tanto all'intera estensione de' suoni quanto alla Nota finale. Si scelga a tal uopo un antico Corale hypodorio (Fig. 100), da cui rilevasi che l'estensione di questa melodia comprende un'Ottava (*la-la*), talchè percorre tutta la Scala hypodoria; ma la prova principale che questa melodia sia nel Modo hypodorio si è, che comincia in *la* e termina in *re*, vale a dire sul quarto suono di questa Scala. Per mostrar, inoltre, l'essenziale differenza fra il Modo dorio e hypodorio prendasi un altro Corale (Fig. 101). Paragonando questa melodia (che comprende anch'essa tutta l'Ottava del Modo dorio *re-re*) colla precedente, si vede chiaro che la prima, essendo messa nel Modo plagale, trovasi di una Quinta più bassa, e s'aggira maggiormente ne' suoni più gravi che negli acuti; e che la seconda, appartenendo al Modo autentico, modula più di quella ne' suoni medj ed acuti.

Siccome tuttavia si potrebbe facilmente scambiare il Modo hypodorio coll'eolio, giova osservare, che un Corale scritto in quest'ultimo, essendo in *la* minore, termina in *la*; mentre un Corale nel primo Modo, scritto in *re* minore, finisce in *re*. Così pure non si potrà confondere il Modo hypoeolio col frigio, avendo il primo per Tuono principale il *la*, in cui finisce, mentre l'altro termina in *mi* come Tuono principale del medesimo.

Per maggior luce e certezza di tale materia, si osservi nella Fig. 102 il Tuono principale, la sua Quinta ed Ottava di ogni Modo autentico; e la Quarta, il Tuono principale colla sua Quinta come Ottava di ogni

Modo plagale. La cifra 1 dinota il Tuono principale, 5 la Quinta, 8 l'Ottava, e 4 la Quarta naturale. Tal elenco può servir anche per quelli che vogliono comporre ed improvvisare delle Fughe ne' Modi antichi, mentre il Tema debb'essere sempre in un Modo autentico e la risposta in un plagale.

Siccome i Corali scritti nell'estensione originaria degli antichi Modi non sono adattati per tutti, perciò si possono anche trasporre, proporzionandoli alla qualità de' cantanti e dell'accordatura degli Organi. Un Modo antico non perde però niente della propria indole nella trasposizione, purchè si proceda in maniera che ambi i Semituoni conservino il loro primitivo posto. Così p. e. il Modo dorio può scriversi in *do* con due Bemolli in chiave, oppure in *mi* con due Diesis in chiave; il Modo hypodorio in *re* con un Bemolle in chiave, ovvero in *mi* con un Diesis in chiave, e così via procedendo.

MODO SOMIGLIANTE, *V.* l'articolo precedente.

MODULARE, vuol dire percorrere tutte le corde d'un Tuono o di varj, l'una dopo l'altra, impiegandole melodicamente o armonicamente, come si pratica ne' Preludj; o con maggior regolarità ancora ne' pezzi di differenti caratteri.

Modulare propriamente detto si è, far uso di una o di varie successcessive modulazioni; poichè due modulazioni non possono sussistere in una volta sola, qualunque sia il numero delle sue parti, essendo l'unità di Tuono o di modulazione la prima cosa che si dee aver cura di conservar colla maggior sollecitudine (*v.* anche l'articolo seguente).

Talvolta prendesi anche la parola *modulare* nel senso di *maneggiare*, dicendosi p. e. *egli sa molto bene modulare la sua voce.*

MODULAZIONE, s. f. Maniera di stabilire e di trattare il Modo; ma in oggi comunemente questa parola si prende per l'arte di condurre successivamente in varj modi sì l'armonia che il canto, con altrettanta grazia che correzione.

Modulando senza sortir dal Tuono e dal Modo, si percorrono tutti i Tuoni della Scala con un canto aggradevole, riconducendo sovente, e senza troppa uniformità, i tre suoni principali: la Dominante, la Tonica e la Sottodominante.

Modulando ne' Tuoni e Modi differenti, si conduce la melodia e l'armonia da un Tuono all'altro, da un Modo all'altro col mezzo di alterazioni.

Il circolo della modulazione è assai ristretto, quando è limitato alle sette corde diatoniche; ma si estende in una maniera prodigiosa, al-

lorchè vi si aggiungono le corde del genere cromatico ed enarmonico. I lavori de' più grandi maestri non offrono più che 12 a 15 corde differenti in un sol Tuono.

Non conviene confondere *modulazione* con *transizione*. Quest'ultima ha solo luogo laddove un Tuono si sostituisce ad un altro, mentre la prima al contrario fino dal principio del pezzo continua sino a questa sostituzione, in cui comincia un'altra modulazione e seguita sin ad un'altra transizione.

MODUS MAJOR IMPERFECTUS, dinotava nella musica antica il contare due Note lunghe in vece di una Massima; il Tempo apposito veniva indicato mediante un semicircolo col numero 2.

Tempus major perfectus, indicava anticamente che una Massima contava tre Note lunghe, ed in tal caso mettevasi al principio del pezzo un intero circolo col numero 3.

MODUS MINOR PERFECTUS. Tale espressione dinotava nell'antica musica quel Tempo in cui tre Brevi formavano una Lunga, ed il suo segno era un circolo intero col numero 2; nel caso però che si contassero solo due Brevi sopra una Lunga, il segno consisteva in un semicircolo col numero 2 ed il Tempo chiamavasi *Modus minor imperfectus*.

MODUS PYTHICUS. Nome del canto diviso in cinque parti, che eseguivano i gareggiatori ne' giuochi pitici. *V.* CERTAMI MUSICALI.

MOLDAVIA (musica della). Ogni popolo, anche il più rozzo, comunica alla propria musica l'impronta del suo carattere nazionale. Il carattere della musica moldava è un miscuglio nato dall'influenza dei diversi popoli. Egli è particolarmente sotto Trajano che gli antichi Romani possedevano colonie nella Moldavia; più tardi, sotto il dominio turco, vi subentrò la musica propria a quest'ultima nazione; finalmente anche i Greci, i quali si sparsero già da molto tempo per quella provincia, conservano nelle loro melodie qualche cosa di nazionale. Ne segue quindi che il carattere della musica moldava è composto. Questa musica in generale è di lieve importanza; si limita a poche melodie di non grande estensione, per lo più melanconiche, e quasi sempre in minore; il tutto consiste in canzoni e danze, ad eccezione della musica di nozze, o d'altre solennità. In tale musica traspārisce ancora qualche tinta di quella dell'antica Grecia, la cui estensione sotto gli Arconti era più o meno ne' limiti dell' Ottava.

Nel volgo trovansi delle bande di Zingari. I soliti strumenti sono il Violino, il Piffero, il Flauto, il Clarinetto, ed una specie di Chitarra.

La classe del popolo più agiato e più colto segue anch'essa le pedate delle altre nazioni incivilite. I suoi strumenti più favoriti sono: il Cembalo e la Chitarra; meno favorita è l'Arpa. I maestri di musica sono tutti esteri, i quali in caso di bisogno possono anche formare una orchestra completa.

MOLTIPLICAZIONE DE'RAPPORTI, *V.* UNIONE DE' RAPPORTI.

MONAULE, *V.* DIAULE.

MONFERINA, s. f. Danza che si usa particolarmente nel Piemonte e nella Lombardia, di carattere gajo, con una melodia in Tempo di $\frac{6}{8}$ divisa in due parti di otto battute cadauna, e se ne ripete solo la seconda; il movimento ne è vivace.

MONOCORDO (da *μόνος*, uno, e *χορδή*, corda). Strumento il quale non ha che una corda sola, che si divide a piacere mediante ponticelli movibili.

Originariamente s'adoperava il Monocordo per misurare i rapporti de' suoni e degl'Intervalli, e simile uso se ne fa tuttora anche al giorno d'oggi. Nel medio evo serviva al medesimo uopo, e così pure all'istruzione del canto, per agevolare a' principianti la giusta intuonazione degl'Intervalli. Se il Monocordo era fatto in que' tempi come viene descritto, e come sono fatti i nostri, convien dire che tal uso dev'essere stato difficile assai. Ad ogni suono si dovea spingere il ponticello a quel posto che gli conveniva, lo che richiedeva tempo ed obbligava sempre l'allievo ad aspettare. Varj autori sono perciò d'opinione che almeno dopo l'epoca di Guido s'abbia cercato di rimediare a tale inconveniente, sostituendo nel Monocordo ponticelli stabili o cose consimili a' nostri tasti, e che da ciò traesse origine il nostro Clavicordio. Pretorio nella sua Organografia p. 60, dice espressamente che il Clavicordio fu inventato e disposto sulle norme del Monocordo.

MONODICA, *V.* RELAZIONE.

MONODIA. Nome che gli antichi davano ad un canto eseguito da un sol individuo.

MONODRAMMA s. m. *V.* MELODRAMMA.

MONOLOGO, s. m., dice lo stesso che *solilocuo*, ed è una scena, in cui non entra che un solo attore cantante, che investito de' sentimenti in essa compresi, li esprime colla maggior verità ed espressione, dirigendosi agli Dei, agli assenti, e qualche volta anche ad oggetti inanimati. Tale Recitativo, per lo più strumentato, perchè ripieno di tratti espressivi e passionati, è seguito o intersecato non di rado da una Cavatina o da un'Aria.

MONOTOMIA, s. f. Propriamente detta, è un canto sopra una sola e medesima corda di un Tuono, come fece Josquin pel Re di Francia. Si prende però sempre in senso figurato, e dicesi di una musica la cui melodia e armonia mancano di varietà. Ed in senso non ispregevole potrebbe dirsi musica *monotona*, quella in cui s'impiega p. e. un solo suono per base, sul quale s'aggira per altro una varietà d'armonie, come quando vuolsi imitare il suono di campana a martello (pittura musicale), lo che fecero Cherubini, Romberg, Mayr, ed altri, o come per esprimere il sonno ec.

MORA, era presso gli antichi la Misura delle sillabe, colla quale si usavano nel canto. Una sillaba lunga era composta di due *Moras*, ed una breve di una sola (*v.* TEMPUS VACUUM).

MORDENTE, s. m. Questo abbellimento assai usitato, è un composto di due o più Notine precedenti una tal Nota. L'esecuzione del Mordente ed il suo segno di convenzione si fa in varj modi (Fig. 103).

MORENDO, è l'estremo del *piano*, ed indica un decrescendo sino alla totale cessazione del suono.

MOSSO, *più mosso*, vuol dire accelerare il movimento.

MOTHON. Nomo degli antichi Greci pel Flauto.

MOTIVO, s. m. Idea primitiva e principale, tema, con cui si comincia per lo più un pezzo di musica.

Quanto più regna l'unità de' pensieri in un pezzo, tanto più tutto quello di cui è composto esce direttamente o indirettamente dal *motivo*, o da' *motivi* che lo formano; poichè è ben raro che non vi siano più temi in una composizione musicale, i quali però dovrebbero avere tutti una certa analogia fra loro. Da ciò derivano le espressioni *motivo principale*, *motivo secondario* ec. (*v.* TEMA).

MOTO ARMONICO. Andamento che fanno due o più voci nella lor progressione di un Tuono all'altro. Tal andamento o moto è di tre specie, cioè 1) *moto retto*, quando le Parti si sieguono in via retta, ascendendo e discendendo (Fig. 104); il *moto contrario*, allorchè una Parte ascende mentre l'altra discende (Fig. 105), e 3); il *moto obbliquo*, quando una Parte resta immobile, mentre l'altra ascende o discende (Fig. 106). *V.* PROGRESSIONE DEGL' INTERVALLI.

MOTTETTO, s. m. Pezzo di musica composto sopra un testo, tratto dalla Sacra Scrittura, de' Salmi ec. per sole voci, a 2, 3, 4, 5, 6, coll'Organo; tali erano gli antichi Mottetti. Nel secolo passato essi vennero accompagnati da strumenti. Ne' tempi più vicini a noi furono appositamente composti in versi grossolanamente latini sopra qualunque

soggetto sacro, con Recitativi, Cavatine ed Arie, in rima, e messi in musica a guisa di composizioni teatrali.

Al dì d'oggi si cantano anche in lingua italiana con tutti i caratteri della musica teatrale, con *Cabalette*, *Cori* ec., fra il sagrifizio della Messa, e per lo più dopo il *Kyrie*, o dopo l'*Epistola*.

MOVIMENTO, s. m., è generalmente relativo al Tempo, ovvero al maggior o minor grado di celerità o di lentezza con cui si ha da eseguire un dato pezzo di musica. I differenti gradi di Movimento dividonsi in cinque specie principali secondo l'ordine seguente: 1) *Largo* o *lento*. 2) *Adagio*. 3) *Andante*. 4) *Allegro* e 5) *Presto*.

Tutti gli altri movimenti, come p. e. il *Grave*, il *Larghetto*, l'*Andantino*, il *Tempo giusto*, il *Tempo di Minuetto*, l'*Allegretto*, ed il *Prestissimo* non sono che semplici modificazioni dalle suddette cinque specie.

Ad onta però di tale distinzione, e non ostante gli epiteti che si usano per determinar con esattezza il grado del tale o tal altro movimento, come per esempio *affettuoso*, *agitato*, *amoroso*, *grazioso*, *maestoso*, *sostenuto*, *giusto*, *moderato*, *cantabile*, *con brio*, *vivace*, *spiritoso assai* ec., riesce non di rado difficile l'indovinare il vero e giusto movimento di un pezzo musicale, e conviene perciò aver riguardo al carattere del sentimento espressovi; col qual mezzo si rende più facile all'esecutore, dotato di sentimento dell'arte, il ritrovare quel grado di tempo conveniente al pezzo musicale che dev'eseguire.

MURKY. Componimento per Cembalo fuor d'uso, in cui il Basso consiste totalmente in Ottave rotte.

MUSE, s. f. pl. Sembra che le Muse formassero in origine un coro di donne musicali al servizio di uno de' più antichi Re egiziani. I Greci le veneravano generalmente come Dee del canto e delle belle Arti. Apollo era il loro Capo, per cui avea il nome di *Musagete*, cioè condottiere delle Muse. Queste erano in numero di nove, e chiamavansi: *Clio*, *Talia*, *Euterpe*, *Melpomene*, *Tersicore*, *Erato*, *Polinnia*, *Urania*, *Calliope*, ed abitavano i monti *Parnasso*, *Elicona* e *Pierio*.

Euterpe presiedeva alla musica, Clio alla storia, Talia alla commedia, Melpomene alla tragedia, Tersicore alla danza, Erato a' versi amorosi, Polinnia alla retorica, Calliope alla poesia epica, ed Urania all'astronomia.

MUSETTA, s. f. Strumento da fiato composto di una pelle di montone in forma d'una vescica, di *scialumò*, d'un bordone, di varie aucie e d'un soffietto.

La *Musetta* è inoltre una specie d'Aria che si conviene all'istrumento di tal nome, di carattere semplice, gajo ed allettante, in Tempo $\frac{6}{8}$, con un movimento un po' lento, e con un Basso che fa il pedale.

MUSICA, s. f. Questa parola derivata dal greco, o come altri vogliono dalla parola *musa*, non fu ancora definita in modo soddisfacente. Rousseau e la maggior parte degli autori dicono che la musica è *l'arte di combinare i suoni in modo aggradevole all'orecchio*. Una tale definizione toglierebbe alla musica una delle sue parti più efficaci: le dissonanze. Kant ed i suoi fautori la definiscono: *l'arte di esprimere un aggradevol giuoco di sentimenti mercè i suoni*; ma la musica non esprime sempre un *aggradevole* giuoco de' sentimenti. Meglio la definisce il Sig. de Mosel, dicendo che la musica è *l'arte d'esprimere sentimenti determinati mercè i suoni regolati*.

I Greci antichi attribuivano un senso più ampio alla parola musica. Eglino vi comprendevano non solo l'arte che mediante il suono eccita qualunque siasi sentimento, ma ancora la poesia, l'arte del ballo, la retorica, la grammatica, la filosofia, e quelle arti e scienze che gli antichi Romani chiamarono *studia humanitatis*. Soltanto in seguito coll'ampliarsi di queste arti e scienze si videro costretti di separarle l'una dall'altra. Non essendo possibile che le facoltà intellettuali d'un uomo solo le abbracciassero tutte; quindi si conservò al vocabolo musica il suo vero significato. Ne' più remoti tempi univansi pure la poesia e la danza alla musica; in appresso ne fu separata la danza, e la musica colla poesia rimasero compagne inseparabili per nna lunga epoca, servendo gli strumenti solo all'accompagnamento del canto.

La musica è innata nell'uomo, e gli è tanto necessaria quanto la lingua. Chi si vuole adunque immaginare un inventore della musica, s'immagina cosa che non fu, nè poteva essere. La natura procedè a tal riguardo nella musica come in tutte le altre arti e cognizioni nostre; essa ne sparse il seme da per tutto, e più o meno non poteva fare, senza operare contro le sue leggi immutabili. Ciò non vale solo circa la musica in generale, ma circa le sue singole parti ancora, come per esempio l'invenzione degli strumenti. Tutte le arti e scienze devono, come gli uomini stessi, trovarsi per un dato tempo nell'infanzia prima di svilupparsi gradatamente alla maturità virile ed allo stato di perfezione. *Omnium rerum principia parva sunt, sed suis progressionibus usu augentur.* (Cic. *de fin. bon. et mal.*). Pausania racconta che le statue degli antichi Greci non erano altro che pietre rozze e deformi, e tali pietre rappresentavano Ercole, Bacco, Venere. Lo

stesso dicasi dell'architettura: capanne meschine, alberi vuoti furono le prime abitazioni degli uomini; gli stessi Tempj erano ne' primi tempi così angusti che gli Dei potevano appena starvi ritti. *Iupiter angusta vix totus stabat in aede* (Ovid. *Fast.* lib. I). Uu simil primiero stato si osserva da per tutto, leggendo la storia degli strumenti musicali. Qual serie di cangiamenti non dovettero correre i nostri Cembali, per arrivare al grado di perfezione d'adesso, se traggono la loro origine dal Monocordo? Ciò s'applichi pure agli strumenti da fiato. Un ozioso pastorello fece la scoperta che una vuota canna salvatica risonava del leggier fischio del vento (*); la sua curiosità lo spinse a perfezionare sempre più tale scoperta; altri dopo lui la trasportarono sopra varie sorte di legno o di metallo, dando co' varj cangiamenti nelle forme il primitivo disegno alle moltiplici specie di strumenti da fiato che ora possediamo. Non esiste dunque nel senso volgare un inventore della musica, come non ne esiste uno in qualsiasi scienza ed arte. Appena possono dirsi inventori quelli che esercitano i primi un'arte, poichè il seme delle arti trovasi egualmente nel cuore di tutti i membri d'un popolo, e le prime invenzioni altro non sono per lo più che il primo pollone di tal seme. Non si dee quindi cercar l'origine della musica nelle cose fuori di noi, come lo fece la maggior parte degli autori antichi e moderni, uno de' quali considera persino le scimie come inventrici della musica vocale; la musica viene dal cuore, e va al cuore, ed un immediato sentimento interno indusse necessariamente l'uomo a cantare come a parlare. Quasi tutti i popoli si attribuiscono i loro proprj inventori delle arti, locchè in fondo non vuol dir altro, se non se che tutti questi popoli ebbero fra loro in certi tempi persone le quali, senza conoscersi scambievolmente, lavorarono al miglioramento od alla perfezione di qualche parte della musica. Siffatte persone furono segnatamente Osiride, Jubal, Mercurio o Ermete, Cadmo, Chirone, Anfione, Apollo, Orfeo, Bardo, Tuisco ec. Qui per conseguenza non si tratta tanto della prima origine della musica (la quale trovasi presso tutti i popoli della Terra), quanto piuttosto di sapere qual popolo dell' antichità portò il primo quest'arte ad un certo grado di perfezione. Questi antichi perfezionatori, sebbene in una maniera assai dif-

(*) *Et Zephiri cava per calamorum sibila primum*
Agrestis docuere cavas inflare cicutas,
Inde minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentium.
(Lucret. *de rer. nat.* Lib. V).

ferente gli uni dagli altri, furono successivamente gli Egizj, gli Ebrei, i Greci ed i Romani. La loro costituzione era tale, che tutte le facoltà dalla natura a' medesimi compartite, potevano svilupparsi, e si svilupparono in fatti sotto la favorevole influenza d'un dolce clima, di modo che non solo a' tempi loro sovrastavano alle altre nazioni della Terra, ma si attirarono altresì l'attenzione di tutta la posterità. Poche notizie ci sono rimaste della musica egiziana ed ebraica, ed oltre una imperfetta cognizione della qualità de' loro strumenti, si sa solo di certo, che presso que' popoli la musica era esercitata da una certa classe di persone in occasione delle pubbliche solennità, e del culto divino.

Le arti e le scienze trovavansi presso i Greci nel più bel fior giovanile. Ricchi del sentimento del bello, eglino consideravano la musica qual cosa necessaria alla buona educazione di qualunque libero cittadino, e non come proprietà esclusiva di una certa classe di persone destinate a praticarla nel culto religioso. Tale stima generale per l'arte, il fino gusto dominante, le feste pubbliche introdotte nella Grecia ad onor della musica, e fra queste in particolare i giuochi pitici, furono senza dubbio il principal motore de' maggiori progressi musicali di quella nazione a preferenza di tutti gli altri popoli dell'antichità. I Romani facevano bensì uso della musica, ma non ne ebbero una propria nazionale, anzi si servirono di quella de' Greci, impiegando nelle pubbliche solennità per la maggior parte artisti di tal nazione. Non poteva inoltre prosperare quest' arte presso i Romani, essendochè la loro esclusiva predilezione li portava alle virtù eroiche, e la musica era considerata pressochè un esercizio appartenente a' soli schiavi.

La Grecia, ove le arti e le scienze fiorirono tanto sino a' tempi di Alessandro, perdè in sul principio dell' Era cristiana l' ultima ombra della libertà rimastale dopo Filippo il Macedone. Fu dessa soggiogata da' Romani, ridotta a loro provincia, e incorporata di poi all' Impero orientale. I Greci ciò non ostante non perdettero l' amore delle arti e scienze; anzi i loro posteri le propagarono in modo, che nel secolo XV, dopo la distruzione dell' Impero d' Oriente, promossero di nuovo il buon gusto ed istruirono gli altri. Il tempo però in cui furono affattó spogliati della libertà estinse ancora i semi dell' arte e della dottrina; le facoltà dello spirito rimasero paralizzate, ed i Greci d' allora non eran più tali da mettersi in confronto cogli antichi.

Roma pure sotto i successori di Cesare, decadde dalla sua grandezza, a motivo della corruttela de' costumi che andava sempre più crescendo con discapito delle arti e scienze, e fu alla per fine inondata

nel secolo V dell'Era cristiana da popoli stranieri, che distrussero affatto l'Impero romano. Questi Barbari conoscendo solo di nome le arti e le scienze, distrussero pure le produzioni dell'arte, le scuole, le biblioteche ec., uniche cose che sieno atte a farle prosperare. Dopo un tale sconvolgimento di cose, il gusto per le arti e scienze andò totalmente perduto negli Stati di questo neonato regno. Il solo Clero istruivasi in ciò che gli era necessario per ispiegare le dottrine religiose e conservare lo splendore esteriore delle pratiche religiose.

In tal guisa le arti e le scienze ne' secoli susseguenti d'ignoranza e di barbarie, divennero un monopolio del Clero, il quale privandole del poco resto di buon gusto, se ne valse al solo fine d'ingrandire il proprio poter temporale. Negli oscuri secoli del Medio evo la musica trovavasi relegata ne' chiostri, ove perdette affatto la sua fisionomia, e d'onde non uscì che dopo secoli insieme alla nuova aurora della coltura.

In que' medesimi secoli per altro in cui il buon gusto era annighittito, fece progressi importanti la parte materiale e meccanica della musica, ed al suo rinascere se ne cavarono vantaggi essenziali pel miglioramento dell'arte. Diggià la notazione musicale semplificata da S. Gregorio, era di grand'utilità per l'arte. Guido d'Arezzo introdusse, in sul principio del secolo XI, un nuovo metodo per imparar il canto con arte, e Franco di Colonia pose nello stesso secolo i fondamenti della musica figurata: l'invenzione dell'armonia fu anch'essa circa in quel tempo notabilmente perfezionata. Ma intanto che davasi opera al perfezionamento dell'armonia si trascurò la melodia, ignorandosene la sua indole; di maniera che il comporre a più voci con armoniche complicazioni fu l'unico vantaggio ricavato da siffatta scoperta. In conclusione ogni pezzo di musica venne scritto in istile fugato; il testo assai povero di bellezze poetiche fu maltrattato sino alla assurdità, e le composizioni altro non comprendevano in sè fuorchè l'arte meccanica del Contrappunto.

Frattanto era comparsa una nuova aurora sull'orizzonte occidentale d'Europa, particolarmente riguardo alla coltura della poesia e della musica, riferibile verosimilmente al lusso sempre crescente dei tempi cavallereschi, che favorirono in ispecial modo il canto de' poeti. Cadute l'arte e la letteratura de' Greci antichi, le nuove ebbero una accoglienza tanto migliore, quanto che dopo la distruzione dell'Impero orientale, seguìta nel secolo XV, molti de' loro discendenti migrarono nell'Europa occidentale e segnatamente in Italia, ove sparsero di nuo-

vo gli scritti de' loro antenati, insegnando ad intenderli, ed eccitarono un' altra volta l' amore delle arti e delle scienze. Animati da questa letteratura greca chiamata a nuova vita, e dal gusto raffinato che trasse seco, varj uomini di particolar merito si radunarono nel secolo XVI in Italia, per ristabilirvi un dramma simile a quello degli antichi, ed è a questa radunanza che vuolsi attribuire l' invenzione della moderna Opera (*v.* quest' articolo). La melodia trascurata da tanto tempo, riprese nuovamente i dritti suoi naturali, restringendo l' armonia nei suoi convenienti limiti, considerando con maggior ragionevolezza e senno il testo nel rapporto d' unione colla musica, e sviluppando finalmente a poco a poco l' indole della moderna musica.

Gli antichi erano ognora indefessi nella ricerca di nuove distinzioni in cose accessorie della musica, trascurando il punto principale od occupandosene solo colla maggior indifferenza. Di troppo tedio riuscirebbe al lettore il veder qui specificate le infinite loro divisioni della parola *musica, cantus, contrapunctus, motus* ec.; basti quindi un cenno della prima detta: *mundana, pythagorica* (armonia delle sfere), *humana, artificialis, antiqua, moderna, contemplativa, speculativa, theoretica, didactica, geometrica, arithmetica, historica, activa v. practica, colorata, poetica, melopoetica, enuntiativa, narrativa, signatoria, modulatoria, combinatoria, choralis v. plana, rythmica, mensuralis v. figuralis, metrica, recitativa, harmonica, melodica, diatonica, chromatica, enharmonica, ecclesiastica, drammatica, theatralis, scenica, choraica, hypochrematica, mimica v. muta, vocalis, istrumentalis, symphonialis, organica, mixta, conjuncta, metabolica, ficta, frigdorica, pathetica, tragica, occidentaria, rhetorica, litteraria, sphigmatica, ethica, politica, monarchica, aristocratica, democratica, oeconomica, metaphysica, hierarchica, archetypa, prodigiosa.* Cosa prodigiosa davvero! A malgrado di una tanta varietà di nomi la musica antica era una sola e medesima in chiesa, in camera, sul teatro e sulla sala da ballo. L' abuso delle Triadi in ispecie minori, che in allora erano in moda presso a poco come le cadenze in minore cotanto battute oggi giorno, faceva sì che la musica fosse mancante di vita e di ritmo, e priva di periodologia e di ogni melodia. Da un aneddoto di Hawkins desumesi meglio la natura dell' antica musica da ballo, perocchè egli dice che il Re Francesco amava molto di ballare nelle sue feste di Corte sopra la cantilena di un certo Salmo, di cui non mi sovviene il numero. Ciò si lascia in parte spiegare dalle circostanze d' allora. In que' tempi l' armonia e per conseguenza il canto a più voci era

tuttora nuova, e produsse un magico effetto; le litanie de' monaci risonavano da per tutto agli orecchi, ed i Compositori d'allora, avendo trovato una miniera inesauribile nel ritrovato dell'armonia, trascurarono tutto il resto, non che l'ortografia e semiotica della musica. I loro Tempi erano nel 1480 in numero di *ottanta*. Orlando Lasso li ridusse di poi a due, cioè *pari* ed *impari*.

Ma se limitata era la differenza del carattere della musica antica, tanto maggiore e prodiga fu la sua divisione: di tanto e tanto guazzabuglio non ci è rimasto quasi altra divisione fuorchè quella in musica *da chiesa, da camera, e da teatro*, difettosa anch'essa, non essendo presa dalla natura delle cose, ma semplicemente da circostanze locali.

La migliore delle sue divisioni sembra essere questa:

I. *Musica teoretica* (scienza musicale). Essa considera i suoni:

A) Come oggetti della natura, 1) rispetto alla fisica (acustica), 2) rispetto alla matematica (canonica).

B) Come oggetti dell'arte, 1) teorica della composizione, 2) teorica del canto e del suono, e 3) teorica del meccanismo degli strumenti musicali.

II. *Musica pratica*. *a*) l'arte di comporre, *b*) l'arte di eseguire *c*) l'arte di fabbricare gli strumenti musicali.

Riguardo al carattere: 1) musica *sublime, seria*, o *patetica*, propria a' sentimenti grandi, sublimi e terribili; 2) musica di *mezzo carattere*, o *temperata*, adattata a' dolci e miti, e 3) musica *comica* o *buffa*, la quale è più popolare e più intelligibile che nobile, più allegra che spiritosa; e comprende in generale tutto ciò che appartiene al genere comico ed alla caricatura.

Rendesi necessaria un'altra divisione ancora, ed è quella della musica *istrumentale* e *vocale*, che gli antichi Greci distinsero con μελος, e μελος και λογος. Seguono qui in ordine alfabetico varj termini di *musica da ballo, musica da chiesa* ec., dall'uso ormai sanzionati.

MUSICA DA BALLO, nome generale di quella musica, destinata ad animare i passi ed i movimenti del ballerino. Ci ha la musica da ballo *di società*, o *di sala*, che ha delle Ariette proprie d'un carattere determinato, come p. e. la contraddanza ec.; la musica da ballo *di teatro*, appartenente al ballo pantomimico. Di quest'ultimo fu fatta menzione nell'articolo BALLO, e delle varie Ariette da ballo in altri articoli separati.

MUSICA DA CAMERA, propriamente detta, è quella che viene eseguita alle Corti a divertimento privato de' Reggenti. Anticamente a tali mu-

siche prendevano parte oltre le persone addette alla Corte, altre estranee ancora. Al presente tali musiche chiamansi Concerti di Corte, e sotto la parola *musica da camera* s'intendono i pezzi di musica adattati ad una sala, come le Sinfonie, i Concerti, i Quartetti, le Suonate, le Arie staccate, i Canoni, i Notturni, le Fantasie, le Variazioni, i Soli per diversi strumenti ec.

MUSICA DA CHIESA. Le Messe, i Graduali, gli Offertorj, le Antifone, i Salmi, i Mottetti ec., non che certi Oratorj formano ciò che si chiama musica da chiesa, la quale è destinata all' ammirazione, alla lode, dell' onnipotenza, sapienza e bontà di Dio.

Le proprietà della musica da chiesa possono ridursi alle seguenti: 1) la cantilena o melodià dev'essere in grado eminente, semplice e dignitosa, aliena da qualunque frivolo andamento; il suo carattere, sia allegro o triste, deve sempre essere nobile, e per conseguenza debbonsi evitare le figure proprie alla musica da ballo. 2) L'armonia deve essere scelta in modo che produr possa l'effetto del solenne, del grande e del sublime; rapide e sorprendenti transizioni, digressioni forti possono solo aver luogo in occasione d'un testo che esprime forti contrasti. Lo stile legato è il più idoneo, come quello che ha più varietà ed importanza, e serve nello stesso tempo all'espressione del sublime che nella musica sacra dee primeggiare. I Cori ed i pezzi a più voci acquistano un assai maggior effetto, quando sia ben trattato il Contrappunto, di cui la Fuga forma la più bella parte (*v.* anche FUGA). 3) Il canto, oltre l'essere semplice, non deve avere passaggi difficili e ricercati, abbellimenti soverchj ed inutili. 4) L'istrumentazione vuol essere proporzionata al carattere della musica ecclesiastica: al lieto e serio compete un'istrumentazione brillante; al serio e triste, se ne addice una meno viva.

Facciasi ora un paralello fra la musica da chiesa, e la musica da teatro. 1) Il *suggetto* della prima è generalizzato: essa esprime i sentimenti del mondo radunato nel tempio, mentre quello della seconda è relativo soltanto a' sentimenti d'alcuni individui sulla scena. 2) *L'oggetto* della musica da chiesa è un *ideale* che porta il carattere dell'infinito (la Divinità); quello della musica da teatro è l'uomo, secondo le sue qualità ed azioni. 3) La *tendenza* della musica da chiesa è di concentrare i sentimenti de' fedeli in uno solo (la divozione); quindi i Tempi lenti, la musica artificiale per invitare alla meditazione; la tendenza della musica teatrale consiste, all'opposto, nel produrre la varietà de' sentimenti, per cui le si concede una maggior libertà di melodie, di ritmi ec.

MUSICA CORALE. *V.* CANTO CORALE, MUSICA FIGURATA.

MUSICA D'ARMONIA. *V.* MUSICA ISTRUMENTALE.

MUSICA FICTA. *V.* FA FICTUM. Tinctor spiega tal' espressione come segue: *Ficta musica est cantus propter regularem manus traditionem aeditus.*

MUSICA FIGURATA, è quella che s'aggira in modo promiscuo per Note di differente valore e movimento, a differenza della musica corale, la cui melodia s'aggira solo per omogenee Note principali

La musica figurata fu inventata nel secolo di Guido (*v.* l' articolo NOTE). Prima si osservavano le sillabe lunghe e brevi, e la sillaba lunga durava nel canto il doppio della breve. Mercè l'invenzione delle varie durate de'suoni, la musica divenne, da schiava che era della poesia e della prosodia, un' arte indipendente, ed il vero linguaggio dei sentimenti.

MUSICA ISTRUMENTALE è quella che si scrive per gli strumenti di qualsiasi specie; se la musica è composta per i soli strumenti da fiato, come p. e. per Oboe, Clarinetti, Fagotti e Corni, chiamasi ordinariamente *musica d' armonia.*

MUSICA MILITARE. Lo scopo generale della musica militare è di eccitare l'eroismo nel cuore del guerriero. Le sue qualità particolari consistono nell' essere: 1) *popolare,* essendo destinata massimamente per orecchi poco o niente musicali; 2) *solenne,* quindi ci vogliono strumenti forti da fiato e da percossa, 3) *ritmo marcato e forte,* e 4) *scelta de' Tuoni;* il *mi, mi ♭, do, re* ed alcuni altri sono i più convenienti.

MUSICA NAZIONALE, chiamasi quella che è propria ad ogni nazione, e si distingue come tale dalla musica d' altre nazioni, a motivo de' suoi caratteristici tratti nazionali (*v.* gli articoli CANTO e CANZONE). Nell' articolo SCUOLA si parlerà in ispecie di ciò che caratterizza la musica italiana, la tedesca e la francese.

MUSICA ORGANICA, significò anticamente la musica strumentale.

MUSICA DELLE SFERE, o *armonia delle sfere.* L' antica scuola pitagorica insegnava, che i corpi celesti aveano la facoltà di produrre fra di loro una certa specie d' armonia musicale; ed è perciò che i poeti oggidì si servono ancora di tal' espressione allorchè vogliono parlare dell' armonia e dell' ordine dell' Universo.

MUSICA TEATRALE. Essa comprende le Opere e gli Oratorj, come pure le singole loro parti, cioè: le Sinfonie, i Recitativi, le Arie, i Duetti,

i Terzetti, i Quartetti, i Quintetti, i Sestetti, i Finali, i Cori, le Marcie, e le Arie da ballo.

MUSICA TURCA. *V.* BANDA.

MUSICA VOCALE, è propriamente quella a cui sono applicate le parole, che cantando si proferiscono; ed è a motivo di questa differenza dalla musica strumentale che gli antichi Greci la distinsero colla espressione μελος και λογος (canto e parola), come fu già osservato sopra ove si parlò della musica pratica.

Il Compositore che scrive pel vocale, non può abbandonarsi come il Compositore di musica strumentale agli slanci arbitrarj della sua creatrice fantasia, ma dee col suo ideale essere subordinato al sentimento della poesia, ed inoltre possedere perfettamente la lingua in cui scrive, conoscerne la prosodia, le declamazione, aver una cognizione della natura de' sentimenti e del modo col quale si esprimono, affine di saper scegliere il Tuono, il ritmo, la Misura, l'accompagnamento ec. ad essi analoghi. Di più, deve aver cura di non ripetere o trasportare inutilmente le parole, prima che l'intero periodo non sia terminato, a meno che una circostanza imponente non lo esigesse.

MUSICALE, adj. Ciò che appartiene alla musica, *arte musicale, frase musicale.*

MUSICALMENTE, adv. Relativamente, conformemente alle regole della musica, d'una maniera musicale.

MUSICE VIVERE (prov. lat.), *id est, laute, hilariter.*

MUSICO, s. m. Questo termine applicasi generalmente tanto a quello che compone la musica che a quello che la eseguisce; ma l'uso lo ha determinato più comunemente al *Castrato.* In questo ultimo senso si dicea *Primo Musico,* a quel cantore evirato che rappresentava la parte principale; e *Secondo Musico,* a quello che avea una parte secondaria.

Oggidì viene codesta parola applicata anche alle donne, poichè rappresentano desse la Parte primaria dell'evirato, o sia la Parte del Primo Musico.

MUSICOGRAFO, s. m. *V.* l'articolo PANTOFONO.

MUSURGOS. I Greci antichi diedero tal nome tanto al Compositore di musica quanto al sonatore.

MUTATION (franc.) I Registri di mutazione negli Organi francesi sono quelli che rendono la Quinta o la Terza, e si dividono in semplici e composti. Il Cornetto, il Cimbalo, la *Fourniture* ec. sono Registri di mutazione.

MUTAZIONE, s. f. Vocabolo che nell'antico solfeggio dinota la mutazione delle sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, praticata in molti casi negli esercizj di canto senza testo secondo la disposizione degli Esacordi, onde portar su ambi i gradi della Scala formanti un Semituono le due sillabe *mi fa*. *V.* l' articolo SOLMISAZIONE.

Gli antichi Greci distinguevano cinque specie principali di mutazione. *V.* GRECI ANTICHI.

MUTAZIONE DELLA VOCE. La natura produce un cangiamento di voce allora che gl' individui d' ambo i sessi passano dalla fanciullezza alla pubertà. Il tempo di tale cangiamento non è fisso; ma è cosa certa che la voce degli uomini cangia affatto di natura dopo la mutazione, prendendo un carattere diverso di prima, mentre la mutazione presso le donne non consiste in altro se non se nell'acquistare maggior forza ed estensione. Se la voce degli uomini prima della mutazione era di Soprano, ordinariamente diventa di Tenore, e s'era voce d'Alto diventa solitamente voce di Basso; nelle donne la voce rimane Soprano, o diventa Contralto.

Il periodo della mutazione dura sovente due, tre ed anco quattro anni. Accade pur talvolta che non ha luogo alcuna mutazione della voce (*v.* FALSETTO).

MUTH-LABBEN. Pretendono alcuni che questa soprascrizione del Salmo 90. denoti un antico strumento degli Ebrei. Sembra tuttavia più probabile che indichi il principio d' un' antica canzone sulla melodia della quale veniva cantato detto Salmo.

MYLOTHROS. Nome greco d' una canzone de' molinari o de' prestinari.

N

NABLA, NABLIUM, o NEBEL. Antico strumento ebraico che Lutero tradusse in Salterio. Alcuni credono ch' egli fosse la Lira degli antichi.

NACCARE, GNACCARE, NACCHERE o CASTAGNETTE (in ispagnuolo *castañetas*, o *castañuelas*). Istrumento da percossa, composto di due piccioli pezzi di legno duro, fatti in forma di noce, i cui orli si combaciano insieme. Le Nacchere si attaccano per via d' un

cordone al pollice, e vi si fanno sdrucciolar sopra rapidamente le altre dita, con che si viene a produrre un battimento simile al Trillo, che imprime un carattere molto gaio così al canto come alla danza che si accompagnano col suono di questo strumento.

Siffatto strumento è comunissimo presso il bel sesso dell'Oriente. In Europa è particolarmente usato nella Spagna per accompagnare le canzoni da ballo; si usa pure in alcune provincie napolitane ec.

Bonanni dà il medesimo nome a certi Timpani turchi simili alle nacchere, e Walther pretende che la parola *naccara* significhi il triangolo de' Chinesi. Gli Accademici della *Crusca* chiamano pur essi *Naccare* una specie di Timballi (*v.* quest' articolo).

La Fig. 29 contiene una canzone da ballo coll' accompagnamento delle Nacchere.

NAFIRI. Nome d' una Tromba indiana.

NAGARET. Specie di Timpani in uso nell' Abissinia, che vengono percossi da un bastone curvo lungo tre piedi, e si attaccano a' muli da sella.

NASARD, o NASAT. Registro d' Organo di canne d'anima, detto così dal suo suono nasale.

NATURALE, adj. Si parla di questo epiteto negli articoli ACCIDENTE, CANTO, INTERVALLO.

NATURALEZZA, s. f. La bellezza dell' arte consiste nell' imitazione della natura, e tale principio è canonizzato dallo stesso Aristotele. I Teoretici moderni lo trovano insussistente e limitato, ma non volendo rinunciare affatto al principio dell' imitazione, cangiarono la parola natura in *bella natura*, lo che in fondo dice la medesima cosa, giacchè la bella natura non è altro che la natura stessa. Siccome però l' arte adotta l' ideale ed opera a norma di regole libere, così avviene che l'artista mentre imita la natura, la nobilita e l'abbellisce, innalzandola all' ideale.

NECHILOTH. Nome generico ebraico degli strumenti da fiato, come il vocabolo *Neginoth* lo è degli strumenti da corda.

NEGINOTH, o NGINOTH. *V.* l'articolo precedente.

NEI. Specie di Flauto traverso di canna, in uso presso i Turchi.

NEKABHIM. *V.* CHALIL.

NENIA, o NAENIA. Nome delle canzoni cantate presso gli antichi in occasione de' funerali di certe donne venali, dette *praeficiae*.

NERONEI. Feste degli antichi Romani istituite dall' Imperatore Nerone, in cui ebbero luogo i concorsi musicali.

NETE. Quarta corda de' Tetracordi più acuti del sistema greco. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

NETOIDES. Parte dell'antica melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

NEUMA. Questa parola ebbe anticamente varj significati. 1) Certe figure melismatiche o melodiche, cantate sopra una vocale, e per lo più sull'ultima sillaba della parola *alleluja*. 2) L'arte di metter un canto in Note musicali (*v.* Flores *Mus. omnis cantus gregoriani in Proem.*). 3) Una pausa (Franchin. Gafor. *Mus. pract.* Lib. I, cap. 8). 4) Un comma, che distingueva varie parti nel testo. 5) Un segno finale ec.

NEXUS. Nome antico della melodia che consisteva in un'alternativa successione de' suoni, o per grado o per salto: ascendendo chiamavasi *Nexus rectus;* discendendo, *N. anacamptus;* ascendendo e discendendo *N. circumstans.*

NI, *V.* SOLMISAZIONE.

NICOLO, s. m. Nome antico d'un Oboe, il quale formava il Contralto di questo strumento, e che non è più in uso. *V.* BOMBARDO.

NOBILE, adj. *V.* SUBLIME.

Ordinariamente il nobile si oppone al comune ed al triviale. Lo stile musicale è nobile, allorchè s'innalza sopra l'espressione comune, evitando le forme melodiche insignificanti o troppo usitate, e gli abbellimenti soverchj.

Il nobile nell'esecuzione consiste particolarmente nello schivare gli ornamenti superflui, nel marcare senza affettazione l'accento oratorio, nel superare inosservabilmente le difficoltà, e nella libera e dignitosa esposizione del contenuto del pezzo musicale. Il contegno dell'esecutore, pieno di decenza, senza storcimento ed affettazione rende la sua esecuzione nobile in quanto all'aspetto ed all'esteriore. Modi dignitosi, tratti ripieni di maestà, relativi ognora alla qualità intrinseca dell'istrumento, del luogo, della composizione, danno all'essenza della medesima un non so che di nobile, che più facilmente si sente con certo rispetto che non si saprebbe esprimere.

Il contrapposto al nobile dell'esecuzione chiamasi *manierato;* o sia la maniera di voler eseguire un canto naturale con caricati ed affettati ornamenti.

NODO, s. m. Si chiamano *nodi* i punti fissi ne' quali una corda sonora, messa in vibrazione, si divide in aliquoti vibranti, che rendono un suono diverso da quello della corda intera (*v.* SUONO).

NOËLS (franc.). Arie destinate a certi cantici, di carattere pasto-

storale, che nella Francia si cantano alla festa di Natale. La lingua provenzale conviene perfettamente a questa specie di *Vaudeville* religioso. Gli Organisti francesi sonano siffatti *Noëls* anche ne' quaranta giorni che seguono la festa di Natale.

NOMO (da νομος, legge). Specie di canzone degli antichi Greci, la cui melodia non poteva cangiarsi in verun modo. I *Nomi* contenevano originariamente le prime leggi della vita civile o qualche lode sopra una Deità immaginaria, e conservarono tal nome anche nel seguito: erano contraddistinti dal nome de' popoli che li usavano, e perciò dicevasi *Nomo eolio*, *lidio* ec.; o dagli argomenti, *Nomo comico*, *pitico* ec.; o da' ritmi, *Nomo dattilico*, *giambico*; o dal Modo, o dagli inventori, o da altre simili circostanze.

NONA, s. f. Parte del divino ufficio, ed una delle ore canoniche.

NONA, s. f. Intervallo dissonante di nove gradi, ossia l'Ottava della Seconda, che comprende in sè tre specie: 1) *la minore*, p. e. *mi* chiave di Basso terzo spazio e *fa* chiave di Violino primo spazio; 2) la *maggiore*, come il *do* chiave di Basso secondo spazio, e *re* sopra le righe; 3) *l'eccedente*, p. e. *fa* chiave di Basso quarta riga, e *sol* chiave di Violino seconda riga.

Le None e le Seconde nulla differiscono considerate come Intervalli, ma il loro divario si riconosce soltanto dalla differenza del loro uso armonico; se la dissonanza trovasi nella Parte grave e si risolve per prima come nella Fig. 107 *a*), allora l' Intervallo sarà una Seconda; ma se la dissonanza trovasi nella Parte acuta e si risolve per prima come presso *b*), tale Intervallo si chiama una Nona. Da questo esempio si vede che la Nona si risolve all' Ottava. Seguono ancora altre risoluzioni della Nona nella Fig. 108.

NONUPLA DI CROME, DI SEMICROME, *V.* TEMPO.

NOTA ACCIDENTATA, o sia quella che è armata d' accidente.

NOTA ARMONICA ACCESSORIA, chiamasi quella che segue una Nota armonica, e fa parte della stessa armonia (Fig. 81).

NOTA CARATTERISTICA. Alcuni sottintendono la così detta Nota sensibile; altri, la Terza e Sesta maggiori o minori che caratterizzano il Modo; altri poi chiamano così quella Nota che nell' intuonazione de' Salmi regola tutte le sillabe, che precedono la cadenza media e finale.

NOTA CON DOPPIA GAMBA. (Fig. 109). Simili Note trovansi ordinariamente nelle Parti di Violino, di Viola, di Chitarra ec., e sono Note che si eseguiscono sulla corda vuota: la doppia gamba poi

indica che si debbe unire alla corda vuota l'unisono suo corrispondente mediante la compressione della vicina corda col dito.

NOTA CONTRA NOTA, *V.* CONTRAPPUNTO.

NOTA CORONATA. Nota con un semicircolo sopra o sotto con entro un punto (*v.* FERMATA).

NOTA D'ABBELLIMENTO, NOTA DI PASSAGGIO O NOTA FALSA. La prima, detta da' teoretici *transitus irregularis*, precede la Nota armonica (Fig. 110), la seconda la segue (Fig. 111): ambedue hanno la proprietà di non essere comprese nell' armonia.

Il G. Weber tratta ampiamente di siffatte Note nel terzo tomo della sua Teorica della composizione, dedicando loro ben 100 pagine. Esse formano il più bel pregio della melodia, e senza di esse la musica sarebbe troppo arida, e soltanto armonica. Possono essere adoperate anche in modo aspro e disgustoso, e talvolta soltanto un orecchio molto esercitato nell'udir l'intreccio di composizioni artificiose, è capace a discernerle e soffrirle senza urto.

NOTA DI PASSAGGIO. *V.* NOTA D' ABBELLIMENTO.

NOTA DOPPIA. Trovandosi in una Parte istrumentale due Semibrevi in una misura a due o quattro Tempi, o due Note qualunque sieno, poste sullo stesso grado, ciò significa: 1) che se la Parte appartiene ad un istrumento da fiato, il medesimo suono debba essere eseguito sì dal primo che dal secondo Oboe, Flauto, o Corno; e lo stesso intendesi degli altri strumenti incontrando un simil caso. 2) Se la Parte appartiene ad uno strumento a corda ed a manico, l'esecutore raddoppierà la Nota della corda vuota coll'unisono, comprimendo col dito la corda vicina inferiore al luogo corrispondente.

NOTA FALSA *V.* NOTA D' ABBELLIMENTO.

NOTA LEGATA, MARTELLATA, PICCHETTATA, PORTATA, PUNTATA, SCIOLTA, SINCOPATA. Vedine i rispettivi termini.

NOTA PRINCIPALE, dicesi nell'armonia quella che è contenuta nell'Accordo, a differenza delle Note d'abbellimento e di passaggio che sono estranee all'armonia. Rispetto alla melodia chiamasi Nota principale quella su la quale cade l'accento.

NOTA SENSIBILE, *Semitonium*, *Subsemitonium*, è la Settima maggiore, allorchè ascende di grado all'Ottava o Tonica; in caso diverso non può chiamarsi così.

La Nota sensibile è importante così sotto l'aspetto melodico che armonico. Considerata melodicamente eccita il presentimento del suo suono fondamentale, e deve in certe circostanze risolversi nel Tuono

principale. Considerata poi armonicamente, formando essa la Terza dell' Accordo di Dominante, e risolvendo nella Tonica, deve necessariamente cadere sulla Triade del suono fondamentale, è formare una cadenza perfetta.

NOTARE, v. a. Scrivere la musica co' caratteri destinati a tale uso, e chiamati *Note*. Conviene distinguere il *notare* dal *copiare*. Il Compositore ec. nota quello che compone o che ha ritenuto a memoria: colui che scrive la musica già notata, e conforme un esemplare che ha sott' occhio, non fa che copiare.

NOTAZIONE, s. f. Modo di notare o di scrivere la musica. *V.* l'articolo seguente.

NOTE, s. f. pl. Segni o caratteri che servono per notare, o sia per iscrivere la musica. Altri limitano questa parola a' soli caratteri destinati a rappresentare i sette suoni: *do, re, mi, fa, sol, la, si.*

I Greci furono fra i popoli dell'antichità i primi che, per quanto si sa, si scrivessero di caratteri musicali. La prima invenzione ne viene attribuita a Terpandro dell' isola di Lesbo, il quale visse 650 anni avanti G. C. In appresso i Greci si servirono di 990 segni per i quindici suoni del loro sistema, cioè di 495 per la musica vocale, e di altrettanti segni per la musica strumentale, rappresentati in modo assai prolisso. Tale notazione si era conservata sino alla fine del secolo VI dell'Era cristiana; ma S. Gregorio la semplificò, introducendo invece de' caratteri le prime lettere alfabetiche, le quali ripetevansi in minor forma nell' Ottava più acuta (*v.* gli articoli A ed INTAVOLATURA). Ecco una prova d'un testo cantato con tali lettere ed altri segni.

dc ♮ c d e dc ♮ a ♮ cd a G F G G
Sit nomen Domini benedictum in saecula

ǀ ‒ / \ \ / / / / / / / / ‒ \ \ / / \ \
Oremus, præceptis salutaribus moniti, et — audemus dicere

ǀ ɔ / / / ‒ c (c) ‒ ‒
Pater noster, qui es in coelis — Amen.

Secondo Zarlino (*Inst.* Tom. I, P. IV, Cap. VIII, p. 395); S. Giovanni Damasceno introdusse nel secolo VIII de' caratteri, ognuno dei quali indicava un Intervallo intero.

Ubaldo, o Ucbaldo, Monaco benedettino di S. Amand nella Fiandra, ed uno de' più notabili scrittori del secolo X, introdusse pel primo una notazione consistente in punti e lineette oblique fra gli spazj di linee parallele; e siffatti punti vennero anche introdotti nel 986 nel convento di Corbie in Francia. I punti su le linee parallele esistevano

pure nel secolo X (*v.* Kircher, *Musurg.* Tom. I, p. 213 — Vinc. Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, p. 36). Nel secolo XI Guido d'Arezzo praticò i punti tanto sulle linee quanto negli spazj, riformando il numero delle Chiavi prima di lui usate, ed introducendo altresì delle Note in forma di rombo. Franco di Colonia introdusse poi verso il termine dello stesso secolo XI, delle figure di Note di valore differente, ponendo così il fondamento alla musica figurata (*).

Dopo l'invenzione della musica figurata, ognuno de' secoli XII, XIII e XIV, ebbe le sue proprie e differenti notazioni, tutte le quali per altro furono di poca durata. Ma nel secolo XV quasi tutta l'Europa adottò una sola e propria notazione per la musica corale e per la musica figurata, ed in appresso si stabilirono i seguenti caratteri musicali indicanti la durata del suono, le cui figure in oggi s'adoperano solo fino a quella inclusivamente che rappresenta due battute, e sono: 1) La *Massima*, o sia Nota del valore di otto battute (Fig. 112 *a*); 2) la *Lunga*, Nota di quattro battute (*b*); 3) la *Breve*, di due battute (*c*); 4) la *Semibreve*, di una battuta (*d*); 5) la *Minima*, di mezza battuta (*e*); 6) la *Semiminima*, di un quarto di battuta (*f*); 7) la *Fusa*, di un'ottava di battuta (*g*), e 8) la *Semifusa* di un sedicesimo di battuta (*h*). La nostra attuale denominazione è: *Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, Semibiscroma*, e tolta la

(*) Molti autori attribuirono, ed attribuiscono tuttora l'invenzione della musica figurata a Gio. de Meurs; ma egli è ormai provato che tal onore appartiene all'alemanno Franco di Colonia, mentre in un manoscritto trovato nel Vaticano intitolato: *Compendium Joannis de Muribus*, leggesi un passo da cui risulta, ch'egli medesimo rinunzia a tal onore. Tale passo dice: „ *deinde Guido monachus qui compositor erat gammatis qui monochordum dicitur, voces lineis et spaciis dividebat. Post hunc Magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum* ec. MS. Reg. Suec. in Vatic. N.° 1146 (*v.* Burney, *History of music.* T. II, pag. 175). Il Doni nel suo *Discorso sopra le consonanze*, p. 257, lo chiama *Francone di Colonia*, e ne parla come di uno de' primi Contrappuntisti; e recentemente si è trovato un altro MS. (*compendium de discantu*), il quale comincia: *ego Franco de Colonia.* Del resto si sa che questo importante autore si era già reso celebre nel 1047, e che viveva tuttora nel 1083, essendo a quel tempo scolastico nella chiesa cattedrale di Liegi, lo che indusse l'autore dell'*Hist. lit. de France*, T. VIII, a dire che fosse nato in quest'ultimo paese. È poi cosa singolare, che nel MS. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (*Franchonis Musica et ars cantus mensurabilis*) viene detto persino *Parisiensis magister.*

Breve, tutte le altre rappresentansi diversamente segnate, cioè, la Semibreve con un *o*, la Minima con un *o colla gamba*, la Semiminima con un *o chiuso e la gamba*, la Croma colla gamba ed un taglio sotto o sopra, la Semicroma con due tagli, la Biscroma con tre tagli, e la Semibiscroma con quattro tagli (Fig. 113).

Siccome nella musica moderna vi è un'estensione maggiore de' suoni che nella musica antica, così, per non poter rappresentare tal grande estensione sopra un rigo di cinque linee senza che se ne accrescesse la confusione alla vista, accumulando le Note con righe accessorie, si è trovato lo spediente artificioso delle linee, o siano tagli addizionali, e della diversità delle chiavi; con che si può esprimere qualunque siasi estensione di voce o di strumento sopra cinque sole linee senza verun limite (*v.* CHIAVE).

NOTE PAROLE, vuol dire pronunciare una sillaba per ogni Nota.

NOTE SOVRABBONDANTI. Alcuni autori danno tal nome alle Terzine e alle Sestine, ed in alcuni casi alle Note marcate 5 contro 4, 7 contro 4, 9 contro 8, 10 contro 8 ec.

NOTTURNO, s. m. Parte del Mattutino che si divide in tre *Notturni*, detti così perchè recitavansi da' primi Cristiani in tre tempi distinti della notte. Sono essi un aggregato di alcuni Salmi con tre *Lezioni*, come vedesi nell'*Ufficio de' Morti*, di cui mettonsi in musica i *Responsorj* e le *Lezioni*.

NOTTURNO, s. m. Componimento musicale, destinato ad essere eseguito di notte a cielo scoperto, oppure in una sala. Questo genere di composizione comprende in sè un certo carattere placido, amoroso e dolce, per cui vengono trascelti soltanto strumenti insinuanti, e non strepitosi. Nella poesia di un Notturno vocale trattasi non di rado di oggetti appartenenti alla notte come della luna, delle stelle ec. L'indole loro richiede una melodia graziosa, soave, tenera e misteriosa, frasi semplici, un'armonia poco elaborata sì, ma robusta e non triviale. Ve ne sono de' bellissimi composti dall' Asioli.

Si dà anche tal nome a certi pezzi dell' Opera, che hanno il carattere del Notturno, e si cantano in una scena che finge la notte.

NUMERI, s. m. pl. Con i numeri e le cifre arabiche s'indica: a) il valore delle Note; p. e. 1 indica la Semibreve, $\frac{1}{2}$ la Minima, $\frac{1}{4}$ la Semiminima, e via discorrendo. b) Coi numeri si segnano i Tempi musicali, p. e. 2, o sia $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$ ec. c) I numeri indicano gl' Intervalli: 1, la Prima; 2, la Seconda; 5, la Quinta; 9, la Nona ec. E coi numeri sovrapposti gli uni agli altri in linea retta, si dinotano gli Accordi,

p. e. $\substack{5\\3\\1}$, $\substack{7\\5\\3}$, $\substack{9\\5\\3}$, ec.; quindi l'arte dell'accompagnamento, la quale, in vece delle Note si serve de' numeri per indicare gl'Intervalli e gli Accordi, dicesi *Numerica*. d) La Canonica, l'Acustica ec. si servono de'numeri, per esprimere le proporzioni, le relazioni degl'Intervalli, degli Accordi ec., e da ciò deriva anche il nome di *Numero sonoro*, di cui Kircher dà la definizione. e) Inoltre co' numeri s'indica il portamento di mano del Pianoforte, del Violino ec.

NUMERICA, s. f. *V.* l'articolo precedente.

NUMERO D'ORCHESTRA. Il numero degli artisti per un'esecuzione musicale in grande debb'essere proporzionato alla grandezza del locale. Così un'orchestra debole in un teatro grande, non produrrà mai tanta massa di suoni, atta a riempire il locale in modo che possano essere bastantemente sentite tutte le singole Parti; ed all'opposto un'orchestra grande in una picciola sala, produrrà una massa di suoni troppo grande, e farà un' effetto troppo penetrante e stridulo all'orecchio.

Di maggiore importanza è ancora il proporzionare il numero delle Parti principali. Per esempio staranno in proporzione giusta 10 Violini con tre Viole, tre Violoncelli e due Contrabbassi, o otto Violini, due Viole, due Violoncelli e due Contrabbassi, avuto sempre il necessario riguardo a'sonatori, se sono piuttosto forti che deboli, se vecchi o giovani; di più, alla stessa qualità degli strumenti, che possono essere più o meno forti, ec.

NUMERUS SECTIONALIS, significa il numero delle singole battute appartenenti ad ogni perfetto membro ritmico della melodia.

O

O. Questa lettera formata in questo modo ( ), era presso gli antichi il segno del così detto *Tempus imperfectum*, ovvero del Tempo composto di tre Semibrevi, in cui anche la Breve senza punto valeva tre Semibrevi. Alle volte a questa lettera si aggiungeva un punto nel mezzo, oppure la si tagliava con una linea. Il *Tempus perfectum* simile al nostro $\frac{2}{2}$, in cui la Breve avea il valore di due Semibrevi, differiva dal precedente per un semicircolo a destra od a sinistra.

L'*o* indica la corda vuota sul Violino ec.

Alcuni scrittori si servono di questa lettera per il portamento di mano, indicando con essa il pollice.

Nella segnatura della *Numerica*, la lettera *o* indica, che la Nota in tal maniera segnata non va accompagnata.

OBBLIGATO, adj. Una voce o Parte è obbligata, quando è tanto essenziale da non poter essere omessa senza grave pregiudizio del pezzo. Quindi quelle voci od istrumenti, che contengono ciò che è il più essenziale e distinto della composizione, chiamansi *Parti obbligate*, p. e. dicesi Salmo, Versetto obbligato con Violino, o Clarinetto, e per lo più vale quanto a dir concertato.

OBBLIQUO, adj. *V.* MOTO.

OBOE, s. m. Strumento da fiato generalmente noto, che trae la sua origine dal *Scialumò*. Esso è fatto di legno di bosso, e composto di tre pezzi, cioè del pezzo dell'imboccatura, di quello di mezzo, e del piede. La parte superiore, che contiene i tre buchi per la mano sinistra, è provvista negli strumenti recenti di una chiave per il *fa* ed il *la* ♭. Nel pezzo medio trovansi, oltre i tre buchi per le dita della mano destra, le chiavi per il *fa* ♯, *mi* ♭, e *do*. Nel piede vi sono altri due buchi che non si coprono mai. Nell'apertura superiore si pone l'ancia che serve per l'intuonazione dello strumento.

Varj sonatori di questo strumento, in ispecie nella Germania, usano un'altra chiave ancora, per il *do* ♯ basso, che altrimente non potrebbe essere sonato, ed al Compositore non conviene di scriverlo, come non conviene di marcar un Trillo sovra il *la* ♭.

Altri tengono inoltre due o tre differenti pezzi superiori e medj, per potersene servire a seconda del Tuono.

L'estensione dell'Oboe va dal *do* chiave di Violino sotto le righe, al *re* sopraccuto, e vi si eseguisce la Scala diatonico-cromatica per intiero. I Concertisti toccano anco il *fa* sopraccuto.

Anticamente esistevano degli Oboe di maggior o minor estensione de' soliti; i primi chiamavansi *Oboe d'amore*, od *Oboe lunghi*, ed i secondi *Oboe piccoli*. L'Oboe d'amore avea il piede e l'apertura stretti, un Tuono più debole, ma più amabile, ed era d'una Terza più basso, avendo un'estensione dal *la* chiave di Violino sotto le righe, sino al *si* sopra le righe. L'Oboe piccolo avea il piede simile al precedente, ma era d'un'Ottava più alto del moderno Oboe; il portamento relativo ad alcuni Tuoni, come p. e. il *do* e *re* medj, differiva da quello adottato per l'Oboe.

OBOE. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, di due piedi, che serve d'unisono al Principale: fatto a cilindro, dicesi *Cornamusa.*

OBOISTA, s. di 2 gen. Sonatore o sonatrice d'Oboe.

OCCENTORES. Tenori.

OCHETUS, era anticamente una specie di canto troncato, o interrotto con pause; lo che non corrisponderebbe male alla parola francese *hoquet*, singhiozzo, da cui si vuol derivarlo.

OCTOCHORDUM, *V.* OTTACORDO.

OCTOCHORDUM PYTHAGORAE, o LIRA PITAGORICA. Sotto tale denominazione gli antichi Greci intendevano l'antichissimo ed assai limitato sistema, combinato solo con ambi i tetracordi *meson* e *synemmenon*, ed istituito da Pitagora.

OCTOECUS. Nome d'un libro ecclesiastico presso i Greci, che contiene tutto ciò che cantasi ne' divini uffícj, a norma degli otto Tuoni di canto.

ODA, o ODE. Parola greca che significa Canto o canzone.

ODEO, o ODEON. Edifizio pubblico in Atene ed altrove (come in Siracusa) in cui i sonatori provavano i pezzi, prima di produrli nel pubblico (*v.* CERTAMI MUSICALI).

Il nome d'*Odeon* fu applicato in questi ultimi anni a Parigi al teatro fabbricato per i commedianti francesi, che poi venne adoperato durante qualche tempo per l'Opera seria e buffa, ed in ultimo fu occupato da una compagnia francese, formando un teatro secondario sotto la direzione del Sig. Piccard.

ODEOFONO, s. m. Istrumento inventato a Londra da un Viennese per nome Vanderburg. Esso non è che una variazione assai ben condotta dell'invenzione di Chladni; e strumenti simili furono già prima fabbricati in Germania. Il suono si cava da bastoncini di metallo, mediante una tastiera ed un cilindro.

OFFERTORIUM. Antifona che alla Messa cantasi nel tempo dell'offerta.

OFFICIO DIVINO, dinota in generale tutto ciò che ha relazione co' sacri riti, col canto ec. nella chiesa, e più particolarmente indica quella raccolta di orazioni che sogliónsi cantare e recitare da' preti. Ci ha l'officio Ambrosiano, Gregoriano, Mozzarabico ec. Quest'ultimo venne introdotto al principio del secolo XVI dall'Arcivescovo Francesco Ximenes a Toledo.

OLOPHYRMOS. Specie di canzone lugubre degli antichi Greci.

OMBREGGIAMENTO della voce. Così chiamansi diverse grada-

zioni de' *piani* e *forti* che si devono usare nelle cantilene per dar loro risalto; siccome le ombre e mezze tinte servono nella pittura al risalto de' principali colori.

La maniera d'ombreggiar la voce appartiene a quel genere di melodia, che dicesi *cantabile*, cioè, ad una melodia larga e spianata, esprimente un tenero affetto dell'animo. A sostenere perciò la voce nelle cantilene di tal natura con una soave espressione, o sia *cavata di tuono*, e con quella gradazione di piano e forte che l'espressione richiede, ha ella bisogno d'una forza flessibile, che a guisa d'una molla risiede nella vibrazione del fiato, il quale a tale oggetto deve adoperarsi d'accordo coll'immaginazione; e colla medesima gradazione d'urto e di flessibilità, con cui segue lo sviluppo dell'espressione (*v.* MISURA DEL FIATO).

OMNES. Termine latino che significa *tutti*, e che trovasi talvolta invece di questa parola nelle antiche composizioni sacre.

OMOFONIA, *V.* HOMOPHONIA.

OMOFONICO, *V.* VOCE PRINCIPALE.

OMOLOGO (da ομολογως, corrispondente). I suoni omologhi sono p. e. il *do* ♯ e *re* ♭, fra quali non passa veruna differenza negli strumenti a tasti, ed una picciolissima e quasi insensibile nel canto e negli strumenti da arco e da fiato.

ONDEGGIAMENTO, s. m., dice quasi lo stesso del *tremolo*, ed è un movimento più grave, in cui i suoni e le voci si prendono con maggior libertà.

ONDEGGIAMENTO DELL'ARCO, *V.* ARCHEGGIAMENTO.

OPERA s. f. (franc. *oeuvre*). Parola indicante le differenti composizioni musicali, che vengono promulgate, o manoscritte o stampate, e dicesi p. e. l'opera prima de' Quartetti dell' Haydn; l'opera quinta delle Sonate del Clementi ec.

OPERA, s. f. Spettacolo drammatico e lirico, in cui si riuniscono tutte le attrattive delle belle arti, affine di agire sul cuore e sulla fantasia.

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux arts, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

VOLTAIRE.

L'Opera propriamente detta ebbe la sua origine in sul finire del se-

colo XVI. A quell'epoca non conoscevasi quasi altra musica vocale fuorchè quella delle Messe, de' Salmi, de' Mottetti e de' Madrigali. I pezzi composti a più voci erano i più stimati e riputati, ed i componimenti a 5, 6, e 7 voci i più comuni. Si moderava però il numero delle medesime, riducendole a quattro, al più a cinque, ne' Madrigali e nelle canzonette napolitane, che si cantavano ne' circoli privati. Ma tutti questi pezzi si somigliavano in certa maniera, poichè, quantunque non appartenessero alla Fuga regolare, erano però elaborati tematicamente con imitazioni continue ec. Le cantilene praticate sulla scena nelle particolari solennità di azioni eroiche e dello Stato, erano parimente scritte a quattro voci, ed eseguite così: supposto che l'Arianna abbandonata si lamentasse dell'infedeltà del suo Teseo, l'Alto, il Tenore ed il Basso nascosti dietro il sipario, non che i sonatori di Violino e di Liuto divisi nelle *finte*, intuonavano tosto anch'essi, onde formare un vero Madrigale, o per lo meno una canzonetta. Ma se da un lato i Contrappuntisti trascuravano a gara, colle loro voci moltiplicate ed armonie ricercate, la simmetria del canto ed il contenuto della poesia, dall'altro lato i poeti ed i dilettanti non ispirati dal contrappunto se ne lagnarono assai.

Stanchi in tal modo di questi eterni lamenti, alcuni amici della letteratura si radunarono in Firenze verso la fine del secolo XVI nella casa di Gio. de' Bardi, conte di Vernio, ed esaminata la cosa, presero la risoluzione di ristabilire, per quanto era possibile, un dramma simile all'antica tragedia greca. Vincenzo Galilei e poscia Giulio Caccini, ambidue membri della radunanza, e nello stesso tempo rinomati artisti di musica, risolverono di recitare, qual saggio, un poema col semplice accompagnamento d'uno strumento da corda. Tali saggi trovarono molto incontro ed aprirono la via ad un Dramma scritto dal poeta Ottavio Rinuccini e posto in musica per intero da Giacomo Peri col titolo di *Dafne*, che fu rappresentato in casa del Gentiluomo Giacopo Corsi, dove in seguito radunavasi quella famosa società. Dopo alcuni altri saggi si rappresentò finalmente nel 1600 in pubblico, all'occasione delle nozze del Re Enrico IV, l'Opera Euridice, poesia del Rinuccini, e musica del Peri e del Caccini.

Queste Opere erano tutte composte secondo la nuova specie di musica, ed interrotte di quando in quando da un Coro, non essendo ancora conosciuta l'Aria; tale nuova specie di musica, altro non era che la prima base del nostro Recitativo, e chiamavasi in allora *Musica in istile rappresentativo.* Siffatto difettoso Recitativo venne assai mi-

gliorato nel 1650 circa, dal maestro di Cappella pontificio, Giacomo Carissimi, siccome è generale opinione. Apostolo Zeno e Pietro Metastasio diedero poscia al testo dell'Opera una riforma più conveniente al buon gusto.

La prima città, che dopo Firenze vide un'Opera nelle sue mura, fu Venezia. Claudio Monteverde, Cremonese, vi diede pel primo la sua *Arianna*, e quindi nel 1607 il suo *Orfeo*. Siccome in allora ogni attore venne accompagnato da uno strumento analogo al suo carattere, non sarà forse discaro di conoscere qui i personaggi dell'*Orfeo*, e gli strumenti, di cui il Monteverde s'era servito per l'accompagnamento d'ognuno de' medesimi.

PERSONAGGI	ISTRUMENTI
La Musica. Prologo	*Duoi Gravicembani.*
Orfeo	*Duoi Contrabassi de viola.*
Euridice	*Dieci Viole da brazzo.*
Choro di Ninfe e Pastori . .	*Un' Arpa doppia.*
Speranza	*Duoi Violini piccoli alla francese.*
Caronte	*Duoi Chitaroni.*
Chori di spiriti infernali . .	*Duoi Organi di legno.*
Proserpina	*Tre Bassi da gamba.*
Plutone	*Quattro Tromboni.*
Apollo	*Un Regale.*
Choro di pastori che fanno la moresca in fine	*Duoi Cornetti. Un Flautino alla vigesima seconda. Un Clarino con tre Trompe sordine.*

Di poi gli spettacoli ed i teatri si moltiplicarono a Venezia in tale modo, che nel 1680 vi furono aperti sette teatri dell'Opera: ogni anno se ne composero da sette a otto, e generalmente si conta che in meno d'un secolo vi fossero composte 658 Opere, per lo più da poeti e compositori veneziani, o nati nello Stato veneto.

La prima Opera tedesca fu *Dafne* del poeta Martino Opitz, messa in musica dal maestro di Cappella Enrico Schütz, e rappresentata con molto applauso nel 1627 alla Corte di Dresda. Nel 1658 si rappresentò a Parigi la prima Opera francese, *Pomone*, poesia dell'Ab. Perrin, con musica del Cambert. Le prime Opere originali inglesi furono poste

sulle scene negli anni 1660-1669, e quelle della Spagna nel 1719, e non già come asserisce il Signorelli nel 1776. Varie altre notizie storiche dell'Opera leggonsi negli articoli concernenti la breve storia musicale delle rispettive nazioni europee.

Le parti costituenti dell'Opera moderna sono in generale: la Sinfonia, l'Introduzione, la Cavatina, l'Aria, il Duetto, il Terzetto, il Quartetto, il Quintetto, il Sestetto, il Finale, il Coro, la Marcia, l'Aria di ballo. Queste parti non sono però tutte necessarie, ed il poeta impiega sol quelle che possono riuscire più atte a far risaltare le situazioni interessanti del suo dramma, ed esser più adattate alla musica. Conviene per altro che l'argomento d'un'Aria, d'un Duetto ec., ripeta la propria origine dalla medesima azione teatrale, e non siavi inserito mal a proposito per amore di una convenienza. Una poesia combinata con tali incongruenze, e riunita anche ad una musica poco propria o del tutto contraddicente al concetto poetico, merita davvero la definizione dell'Opera data da Arnaud: *un concert dont le Dramme est le prétexte.*

Gl'Italiani distinguono quattro sorta d'Opere: l'*Opera sacra*, l'*Opera seria*, l'*Opera semiseria*, e l'*Opera buffa*. I Francesi distinguono due generi di spettacoli lirici: il dramma cantato da principio sin alla fine, e si chiama volgarmente *Grand' Opéra*, come l'*Orfeo*, la *Didone*, la *Vestale*; ed il dramma in cui il canto viene tramezzato con un dialogo parlato, e dicesi *Opéra comique*, come il *Califfo di Bagdad* ec. I Tedeschi poi sono più ricchi di simili distinzioni d'Opere; eglino hanno la *Grand' Opera*, l'*Opera seria*, l'*Opera tragica*, l'*Opera eroica*, l'*Opera romantica*, l'*Opera allegorica*, il *Melodramma militare*, l'*Opera comica* ec., e in quasi tutte il canto è alternato col dialogo parlato.

Dell'Opera sacra parlasi nell'articolo ORATORIO.

L'Opera seria s'occupa solo di caratteri sublimi, azioni grandi, passioni possenti, e preferisce di prendere i proprj soggetti dall'antichità, come p. e. dall'antica Grecia, dall'antica Roma, da'tempi cavallereschi e dagli eroi del Nord. Le situazioni più interessanti vi sono riserbate per i pezzi cantati. Il Coro è una parte importante, e contribuisce vivamente ed energicamente al tutt'insieme. Il Compositore dee prima di tutto internarsi nel sentimento delle parole, nel carattere e nella situazione degl'interlocutori, ed aver presente il detto di Gluck, il quale così s'esprimeva: « quand'io mi metto a comporre un'Opera, dimentico del tutto di saper la musica ».

Sebbene scopo dell'Opera buffa sia di divertire e di muovere in parte il riso, non conviene tuttavia trascurare i princìpj d'una buona scuola e del buon gusto; fa d'uopo altresì ben distinguere i limiti del così detto buffo nobile, di mezzo carattere, e caricato. L'Opera buffa concede bensì una maggior libertà nella scelta delle cantilene; le armonie vi sono meno complicate che nell'Opera seria, e l'istrumentazione è piuttosto brillante. Tal genere di composizione richiede altresì delle melodie facili, popolari, chiare, allegre e scherzevoli; e dovendo il genere buffo in generale portar l'impronto dell'umor comico e della caricatura, ne segue che lo scrivere una buona Opera buffa non è cosa conceduta a chicchessia, e che senza il dono naturale de' summentovati requisiti, la composizione non sarà mai quella che debb'essere. La palma dell'Opera buffa apparterrà sempre ai compositori italiani, ed in ispecie agli antichi. Riguardo all'origine di siffatte produzioni *V.* l'articolo BUFFO.

OPÈRA-BALLET (franc.), *V.* BALLO.

OPERETTA, o FARSA. Opera in un sol Atto, per lo più di genere comico o sentimentale, e talvolta di genere misto.

ORATORIO, s. m. Specie di dramma, il cui soggetto è un'azione trascelta nella storia sacra, eseguito da cantanti con accompagnamento d'orchestra, o in chiesa, o in una sala, ovvero sul teatro: in quest'ultimo caso dicesi *Opera sacra,* e porta l'impronto delle solite Opere in musica, avendo la stessa forma e condotta.

Si attribuisce l'invenzione dell'Oratorio in musica a S. Filippo Neri, fondatore della Congregazione dell'Oratorio nel 1548. Altri fanno rimontare l'origine di tal genere di composizione a' tempi delle crociate (*v.* anche gli articoli LUDI e MISTERJ).

L'Oratorio *Anima e Corpo,* composto da Emilio del Cavaliere, e rappresentato a Roma nel 1600, è il primo dramma religioso, in cui il dialogo trovisi in forma di Recitativo.

Fra i più begli Oratorj prodotti dalle diverse scuole, si distinguono *il Messia* dell'Händel, *la Passione* del Iomelli, *il Sagrificio d'Abramo* di Cimarosa, e *la Creazione* dell'Haydn.

ORCHESTRA, s. f. Spazio ne' teatri, o nelle sale di concerto, che è separato da quello degli spettatori ed occupato da' sonatori; ordinariamente è un po' più elevato della platea. Talvolta questo vocabolo dinota pure gli stessi sonatori, e quindi è che si suol dire, l'orchestra tale è buona, vale a dire, è composta di valenti sonatori; e parlando delle città, de' teatri, delle accademie ec., dirassi p. e. l'orchestra di

Vienna, del teatro alla Scala, de' Filodrammatici di Verona ec. Le orchestre del teatro di Monaco e del Conservatorio di Parigi, sono considerate come le prime dell' Europa.

Negli antichi teatri, che erano di straordinaria grandezza, si rinforzava il suono artificialmente con nicchie applicate alle mura, o con corpi duri attaccati in varj siti; se ne ignora però la costruzione. È per altro più facile di produrre un maggior effetto musicale mercè la disposizione dell'Orchestra, che in proporzione dell'altezza della sala debbe essere più o meno elevata, e disposta in modo che gli uditori si trovino in una distanza dalla medesima proporzionata alla grandezza e qualità della sala. Una sala quadrata non è atta all'esecuzione musicale in grande, essendo che l'Orchestra diventa troppo larga.

Riguardo al numero ed alla posizione dell'Orchestra parlasi ne' rispettivi articoli.

ORCHESTRINO, s. m. Nome che il Sig. Poulleau a Parigi diede ad un Cembalo da arco di sua invenzione, il quale imita il suono del Violino, della Viola d'amore, della Viola e del Violoncello. Questo strumento ha la forma d'un Pianoforte, e si accorda come l'Arpa.

ORCHESTRION, s. m. Nome di due differenti strumenti a tasti, inventati verso il fine dello scorso secolo. Il primo è un Organo portatile, composto di quattro Cembali, ognuno con 63 tasti, e 39 tasti a pedale. La rispettiva cassa presenta un cubo di nove piedi. Questo strumento che fu fabbricato in Olanda, conforme il piano datone dall' Ab. Vogler (il quale vi si produsse nel novembre del 1789 in Amsterdam), non ha alcuna facciata, e contiene un *crescendo* e *diminuendo* per tutte le voci, ed un temperamento puntualissimo; l'intensità del suo suono è simile ad un Organo di 16 piedi.

L'altro strumento di tal nome, inventato da Tomaso Antonio Kunz a Praga nel 1796, è un Pianoforte unito ad alcuni Registri d'Organo.

ORDINARIO, adj. *V.* TEMPO.

ORE CANONICHE, sono quei salmi, e quelle preci che gli ecclesiastici sono obbligati a recitare ed a cantare in coro.

ORECCHIO (musicale). Suscettibilità tanto dell'organo uditorio che dell'anima stessa a tutte le impressioni musicali; o sia la facoltà di percepirle bene, e la capacità di trasmetterle genuine al senso interno.

Dicesi perciò figuratamente in termine di Musica: *aver orecchio*, *orecchio buono*, *fino*, vale a dire, molto sensibile per la musica, capace a distinguere le intuonazioni giuste e false; a percepire la preci-

sione del Tempo, e la giustezza degli Accordi; a sentire le bellezze della composizione, scoprirne i difetti ec.: *aver poco orecchio*, cioè, esser poco sensibile ai pregj musicali, poco atto ad apprezzarne le bellezze ec.; *non aver orecchio*, o sia esser privo della facoltà di distinguere gl'indicati pregj dell'arte, nè tampoco a distinguere un'intuonazione falsa da una giusta, uno strumento stridulo da uno dolce ec. Non ha orecchio, dicesi anche di quello che canta o sona con intuonazione falsa, e non è capace di distinguerla dalla giusta.

Sembrerebbe che la differenza dell'orecchio musicale e non musicale consistesse nella differente struttura organica dell'orecchio; ma un esame più esatto non lo dimostra. L'orecchio d'un canarino, d'un rossignolo, d'un papagallo, d'un fringuello, d'un tordo, ha la stessa forma di quello d'un barbagiani, d'un airone, d'un corvo, d'un laniere: eppure a questi ultimi uccelli non si può insegnare la musica coll'Organino come a'primi. Conviene quindi cercare tale differenza in certe qualità individuali dell'organo uditorio, nella maggior unità ed elasticità delle ossa e cartilagini, nella maggior lubricità dei tendini e de'ligamenti, nella maggiore irritabilità de'muscoli, e nella maggior sensibilità de'nervi.

ORGANAJO, ORGANARO, e ORGHENARO. Fabbricatore di Organi.

ORGANICO, A, adj. appartenente all'Organo. *L'arte organica*, l'arte di fabbricar gli Organi.

ORGANINO, s. m. Piccolo Organo che si può trasportare da un sito all'altro, il cui principale non è maggiore di due piedi, e che ha un solo mantice. S'intende anche un piccolo Organo a cilindro con manovella, che armata di denti supplisce al moto delle dita. La specie minore di questo strumento serve all'educazione musicale de'canarini, e dicesi in francese *serinette*.

ORGANISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice d'Organo. I suoi doveri sono: la cognizione dell'armonia, dell'accompagnamento, della modulazione, dell'arte di trasporre, de'Tuoni ecclesiastici, e del meccanismo dell'Organo, affine di potere all'occorrenza riparare i piccoli difetti del medesimo, nati dall'intemperie ec. trovandosi particolarmente in campagna.

Un buon Organista non dee aver solo la capacità di eseguire con molta perfezione tutta la musica propria al suo strumento, ma anche di preludiare egregiamente, e d'improvvisare tutto ciò che sona. Una gran profondità nella cognizione dell'arte, un'immaginazione viva e

facile costituiscono i veri Organisti, che in oggi si fanno ognora più rari.

ORGANIZZARE, v. a. *V.* l'articolo ARMONIA.

ORGANO (lat. *Organum*). Questo vocabolo significò originariamente qualunque siasi strumento: a mano a mano venne applicato esclusivamente a tutti gli strumenti musicali (*Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. S. August. in Psal. LVI*, n. 16). Quindi *organa acrophtonga*, strumenti in cui il suono si smorza immediatamente, come su la Cetra; *organa ectatica*, strumenti che prolungano il suono a piacere; *organa parectatica*, strumenti che rimbombano come le campane; *organica musica*, musica strumentale; *Organografia*, descrizione degli strumenti musicali ec.: poscia a' soli strumenti da fiato (S. Isidor. Lib. III. *Etymolog.*), e finalmente al più grande di tutti gli strumenti, all' Organo nostro. Dopo tanti differenti significati non farà specie la gran confusione che regna nella storia dell' Organo. Nell'articolo ARMONIA leggesi un altro senso, che questa parola avea nel medio evo.

Questo strumento a tasti e da fiato (che piuttosto macchina potrebbe dirsi) tanto rimarchevole riguardo alla disposizione del nostro sistema, e riguardo all' invenzione e coltura dell' armonia, è nello stesso tempo il più bello, il più magnifico, il più sonoro ed il più vasto di tutti gli strumenti musicali. L' artificiosa disposizione della quantità di canne, la moltiplicità de' diversi registri, l' immensa varietà de' giuochi di cui va superbamente fornito, rendono l' Organo oltre ogni credere mirabile; per cui chiamare si può un composto di moltiplici strumenti da fiato, di natura e di generi assai diversi, che Organo per eccellenza s'appella, come reggitore e sovrano di tanti strumenti. La vasta sua estensione, la forza de' suoi suoni, e la sua maestà degno lo rendono con ragione dell' uso magnifico, a cui va egli destinato. Il vantaggio d' un Organo, che è comune ad ogni Cembalo, di poter eseguire contemporaneamente alla melodia l'armonia, unita alla moltiplicità de' suoi suoni, presenta una tal magnificenza e ricchezza d' armonia, che rende quasi nullo il difetto di non potervisi esprimere le varie modificazioni e gradi del forte e piano. L' Organo è inoltre atto a sostenere il suono, e quindi è particolarmente proprio allo stile legato e serio, come pure alle più forti complicazioni armoniche. Tale qualità e la destinazione del suo uso nel divino pubblico culto richiedono un sonatore, il quale possieda tutte le doti esposte nell' articolo ORGANISTA.

Brevi cenni storici intorno all' Organo

L' origine di questo strumento sale sin alla più remota antichità, e dee cercarsi nel più antico strumento, nel semplice *Zufolo.* A norma che si univano più canne insieme, nacque una specie d' Organo. Pane univa già varie delle medesime con cera:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit . . . :

Virg. *Eclog.* 2 *V.* 32.

ed insegnava d' intuonarle colla bocca:

— *Nam te calamos inflare labello*
Pan docuit . . . .

Calphurinus *apud Barthol.* de tibiis *veterum. Lib. I. cap.* 4.

Il numero delle canne era indeterminato. Virgilio (*Eclog.* II. 37.) parla d'un istrumento pastorale, che avea sette canne ineguali, e Teocrito (Idyl. 8, 18) fa menzione di uno con *nove* canne. Tale specie di strumento fu trovata anche ne' paesi meridionali, recentemente scoperti, ed è in uso tuttora fra noi. Le canne sono di differente lunghezza, formando una vera Scala che può intuonarsi ascendendo e discendendo, a norma che si muove la bocca in qua o in là per ispingere il fiato entro le aperture delle canne. Tale è appunto la maniera con cui Lucrezio lo descrive: *Unco saepe labro calamo percurrit hiantes* (*De rerum natura. Lib.* 4).

Varie circostanze accidentali possono aver dato motivo all' esperimento d' intuonare le canne in qualche altra maniera, e di non affaticar più i proprj polmoni. Nessun popolo può aver ignorato per lungo tempo, che si può inchiudere l' aria in recipienti, lasciarla uscire a poco a poco per aperture maggiori o minori, e condurla in certi luoghi. Che mai di più naturale che si sia cercato di applicare tale sperienza alle canne unite? Da principio usavasi un otro di pelle, dal quale, comprimendo l' aria col braccio la si spingeva nelle canne; ma essendosi in tal modo intuonate tutte, non v' era altro mezzo fuorchè di usare una canna sola, e disporla in maniera che fosse atta a produrre i medesimi suoni, che prima s' ottenevano col numero maggiore delle

medesime. Ignoto non era che una canna più lunga produce un suono più grave che una canna più curta, e si trovò inoltre che ciò poteva effettuarsi anche mercè i buchi praticati in una sola canna, i quali, o chiusi colle dita od aperti, danno tanti suoni differenti quanto è il numero de' buchi. Una tal canna coi buchi mettevasi nell' otro di pelle, e comprimendovi l' aria col braccio, s' impiegavano le dita per aprire o chiudere i buchi; di tal guisa s' inventò la così detta *Piva (tibia utricularis)*, strumento noto presso tutti i popoli antichi e moderni.

Proseguendo le scoperte fatte fino a questo punto, non era difficile di abbattersi nell' invenzione d'uno strumento che fosse una vera specie d' Organo. Si poteva trasformare l' otro di pelle in una cassa di legno, abbandonare di nuovo i buchi, e tornare alla primiera disposizione della Fistola di Pane; si potevano forare varj buchi su la cassa, per dare un posto proprio a ciascuna delle canne; applicare un chiusino sotto a tali buchi, per aprire e chiudere l' ingresso alle canne, cacciandovi l' aria in varie maniere ec. Egli è fuor di dubbio che questi sperimenti furono realmente fatti ne' varj tempi, talchè se ne trova de' vestigj non solo nelle descrizioni, ma anche nelle incisioni di strumenti musicali delle antiche opere d' arte. Ma il successivo perfezionamento dell' Organo costò molto tempo e molto studio, si migliorarono i difetti in varie maniere, si paragonarono insieme i differenti metodi, per isceglierne finalmente il migliore e più conveniente. Molti secoli trascorsero in difficili esperimenti intorno alla ricerca di un metodo di far entrare l' aria nelle canne; si usarono cascate d' acqua, acquedotti, pompe, vapori, mantici di varie sorti ec.; finalmente si diede la preferenza a' mantici messi in moto per forza d' acqua, o di uomini.

L' impiego di sì differenti mezzi per far entrar l' aria nelle canne, indusse i nostri antecessori a distinguere due principali specie d' Organi: l' *idraulico* ed il *pneumatico*. Ma tale divisione non è giusta. Le canne non possono essere intuonate altrimenti fuorchè coll' aria: se quest' aria vi s' introduce mercè la forza dell' acqua, degli uomini, o di qualunque altra macchina, è tutt' uno, essendo che tali mezzi differiscono soltanto in ciò, che uno è migliore e più comodo dell' altro. Questa circostanza, ed il vario significato della parola *organum* sono le cagioni principali delle false interpretazioni della medesima e della gran confusione che regna nella storia di questo importante strumento (*v.* sopra). Se un antico autore parlava di Organi si confondeva tosto co' nostri, in vece d' intenderne varj strumenti. Le parole: *cantantibus organis* nella Vita di S. Cecilia (che dicono *al suono degli stru-*

menti) vennero prese nel significato degli Organi nostri, e ne fu attribuita l'invenzione a codesta Santa. Cosa non fu scritto della magnificenza degli Organi degli Ebrei, de' Greci e Romani? Tuttavia esaminando la natura della cosa e varie altre notizie e descrizioni si troverà bensì, che si avea e si potea avere da molto tempo una specie di strumento composto di canne, ma d'una qualità e d'un meccanismo affatto differente dagli Organi de' secoli più recenti.

Sembra che ne' primi sette secoli dell'Era cristiana non abbia esistito ancora un vero Organo. Tutto ciò che si legge nella descrizione dell'Organo Giuliano nel secolo IV (*v.* Ducange, *Gloss. med. et inf. latin.*, parola *Orgnum*), in quella fatta da Cassiodoro nel suo commentario del Salmo 150, nulla ha che fare cogli Organi nostri. Il Platina nelle sue Vite de' Pontefici romani, dice che Vitaliano I abbia introdotto l'Organo nella Chiesa cristiana, aggiungendo però: *ut quidam volunt*, quindi non lo dà per sicuro nemmen lui; oltre che, come fu osservato al principio di quest'articolo, la parola *organum* significava qualunque siasi strumento musicale. Nè tampoco l'introduzione dell'Organo in que' tempi è dimostrata da' noti versi del Mantuano:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonat ad sacra diebus.

essendo citati falsamente. La parola *Signius*, sotto la quale s'intende Vitaliano, non trovasi presso il Mantuano, il quale comincia i suoi versi con: *Adjunxere tiam molli* ec.; e dal resto rilevasi ch'egli parla de' tre Pontefici Bonifacio VII, Clemente VI, e Sisto V. Ma la parola *organa* significa qui manifestamente strumenti fusi di metallo.

La prima notizia d'un Organo dopo que' tempi, appartiene al secolo VIII. Si asserisce che l'Imperatore greco Costantino Copronimo abbia mandato in quel secolo un Organo in dono al Re Pipino di Francia. Negli Annali d'Eginardo *de gestis Pipini Regis ad an.* 757 leggesi: « *Constantinus Imperator Pipini regi multa misit munera, interque et organa, quae ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit* ». Qui parlasi di molti Organi, e per conseguenza si possono intendere anche altri strumenti; se poi alcuni storici posteriori intesero un vero Organo, ciò può essere un equivoco. Mariano Scoto nella sua Cronica *ad an.* 756 (*in Pistorii SS. rer. germanicar*, T. I, pag. 226) si permette già di cangiar il plurale nel singolare, e di mettere *organum* in vece di *organa*, ag-

giungendo che fu il primo venuto in Francia: » *Anno 756 organum primitus venit in Franciam, missum Pipino regi a Constantino imperatore de Graecia.* Aventino ne' suoi Annali bavaresi Lib. III, p. 300, edizione d'Ingolstadt 1554, dà persino una descrizione di tale missione, ed anche dello stesso Organo; sembra però che si fosse immaginato un Organo quale esisteva ne' suoi tempi, in cui era già inventata la pedaliera.

Anche sotto il governo di Carlomagno si vuole che dalla Grecia venissero Organi nell'Occidente. Il Monaco di S. Gallo, che alcuni credono esser Notker Balbulus, ne rende conto nel Lib. II, *de rebus bellicis Caroli M.* n. 10. Ma la sua descrizione è altrettanto esagerata quanto lo sono quelle che leggonsi de' secoli anteriori, le quali, esaminando la cosa con esattezza, parlano di stromenti insignificanti. Chi non vede l'esagerazione di quell'autore in un altro passo del Lib. I, n. 20 della stessa Opera, ove racconta che Carlomagno, per mostrare la sua magnificenza, fece accompagnare i suoi convitati, dopo una gran festa a' medesimi data, col canto e col suono eseguita dai migliori suoi musici, aggiungendo: » *de quorum vocibus et sonitu fortissima corda mollescunt, et liquidissima Rheni fluenta durescunt!* ... Parimente esagerata è la descrizione poetica data da Walafrido Strabo d'un Organo, che nel secolo IX deve aver esistito nella chiesa d'Aquisgrana. Questo autore lascia persino morire una donna del bel suono di quell'Organo ... Un'eccellente autrice recente, la Signora di Genlis, parla nel 14 Cap. del Tom. II, del suo libro: *Les chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne* dell'origine dell'Organo. Tutto il racconto dimostra che l'Autrice sapea trattare le notizie degli storici del medio evo con più sano criterio che molti altri letterati. Vero è che la Signora di Genlis parla anch'essa della maravigliosa disposizione dell'Organo, e fa pur andar qualcuno in estasi; ma ella rattiensi nel medesimo tempo ne' limiti della natura e della probabilità, supponendo tale prima invenzione di mole così piccola, che capisse entro un armadio posto vicino alla finestra, e che si potesse trasportare da una casa all'altra; e tale era l'Organo costruito da Giafar, e spedito con altri regali dal Califfo di Bagdad a Carlomagno.

La prima notizia d'un Organo dopo il tempo di Carlomagno trovasi parimente negli Annali d'Eginardo *de Gestis Ludovici Pii. Imper. ad an.* 826. Un prete di nome Gregorio, andò da Venezia a Ludovico il Pio, vantandosi di saper costrurre Organi. L'Imperatore lo spedì ad Aquisgrana, dando l'ordine di provveder l'artista di tutto

ciò che gli abbisognasse per la costruzione dello strumento. Ermoldo Nigello, storico del principio del secolo IX, il quale descrisse le gesta di Ludovico il Pio in un poema elegiaco, che trovasi negli Annali d'Italia del Muratori, an. 826, fa menzione di tale Organo, creduto idraulico da Bedos de Celles (*v. L'art du facteur d'orgue IV Partie*). Egli è cosa notabile che i Tedeschi avessero già costrutto Organi nello stesso secolo IX. Nel Lib. I. pag. 490 delle Miscellanee del Baluzio, trovasi una lettera del Papa Giovanni VIII al vescovo Anno di Freysing nel Circolo bavaro, nella quale lo prega di spedirgli un buonissimo Organo, ed un artista che lo sapesse fabbricar e sonare. *Precamur autem, ut optimum organum cum artefice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas* (*).

Conforme la testimonianza di Guglielmo di Malmesbury, gli Organi fabbricati nel secolo X sotto la direzione del Monaco benedettino Gerberto, che fu poi Papa sotto il nome di Silvestro II dal 999 al 1003, erano idraulici.

Reca però meraviglia che nel tempo, in cui gl'Italiani, i Francesi e i Tedeschi, non ostante tutta la loro stima per l'Organo, non fecero gran progressi nella costruzione del medesimo, gl'Inglesi avessero già Organi di grandissima mole. Il Monaco benedettino Wolstan di Winchester, precentore del suo convento, scrisse un poema *de vita Swithuni ad Elsegum Episcop. Winton.*, in cui dà la descrizione d'un Organo che lo stesso vescovo Elseg fece fabbricare nel 951 per la chiesa di Winchester. Quest'Organo avea ventisei mantici tirati a vicenda da settanta uomini robusti che grondavano sudore. Tali mantici davano il vento a 400 canne *(musas)*, disposte sopra un egual numero di buchi forati su la gran cassa ch'era in comunicazione coi mantici. Ma per grande che fosse stato tal Organo, non conteneva che soli dieci suoni, giacchè, secondo il citato poema, ogni suono avea 40

(*) Il Zarlino ne' suoi *Supplimenti musicali*, Lib. VIII, p. 290, parla anch'egli dell'introduzione degli Organi nella Germania, senza però citare nè tempo, nè autore. Descrive altresì un somiere d'un Organo da lui posseduto come rimasuglio d'una chiesa dell'antichissima città di Grado, presa e distrutta nel 580 dal Patriarca d'Aquileja. Tale somiere, tutto che suscettivo di 30 canne, non avea alcun registro. È probabile che tanto quest'Organo quanto quello di Monaco, il quale secondo Zarlino avea canne di bosso tutte d'un pezzo, non fossero altro che Positivi.

canne. Per giudicare poi dell' imperfezione del detto strumento, si consideri solo l' impiego di 26 mantici per 400 canne, e di 70 uomini robusti per i primi, mentre ne' tempi recenti quattro mantici, od al più sei bastano per due a tremila canne, ed un uomo solo maneggia agevolmente otto mantici.

L' introduzione generale della nuova specie di musica, o sia della musica figurata, rese necessario un nuovo uso dell' Organo, e questo solenne strumento, rimasto imperfetto e poco sparso per secoli interi, venne successivamente non solo molto migliorato ed aggrandito, ma introdotto altresì in un maggior numero di chiese. Prima del secolo XV, uno dei più importanti nella storia della coltura europea, poco o niente era conosciuta la diversità de' differenti Registri, e l' Organo gridava sempre in un modo uniforme. In quel torno per altro si cominciava a separare i diversi Registri gli uni dagli altri, e ad imitare in ognuno de' medesimi il suono di differenti strumenti. Il Regale fu il primo inventato, non si sa però da chi; i Tedeschi inventarono varj altri Registri, come il Cromorno, l' Oboe ed il Bassone.

Nel secolo XV si conoscevano inoltre il Registro di Tromba, la *Voce umana*, ed il Tremolo; si sapevano distinguere i piedi, e si fabbricavano Registri di 32-16, di 8 a 4 piedi. L' Italia vide nascere il caposcuola dell' arte organica lombarda in Bartolommeo Antegnati, autore degli Organi del Duomo di Milano, di Como, di Bergamo, di Brescia, di Cremona e di Mantova. Varj fabbricatori si resero famosi nella Germania, come: Erardo Smid, Federico Krebs, Nicola Müllner, Rodolfo Agricola ed alcuni altri. L' Alemanno Bernardo, Organista a Venezia, nel 1470 inventò la Pedaliera.

Nel secolo XVI la famiglia Antegnati da Brescia divenne sempre più illustre, contando già 140 Organi da essa costrutti in diverse provincie. Graziadio Antegnati, figlio di Bartolommeo fu il più esatto ed il più perfetto in quest' arte; egli ebbe un degno emulo nel suo figlio Costanzo, il quale si distinse altresì nella propria patria come Organista, compositore sacro e profano, e come autore dell' opera intitolata: *L' arte organica*, libro rarissimo, stampato a Brescia nel 1608. Il Milanese Cristoforo Valvasori acquistò nome anch' egli di eccellente fabbricatore d' Organi.

Il secolo XVII si rendè particolarmente notabile nell' arte organica per l' invenzione della *Bilancia pneumatica*, o *Prova pneumatica*, fatta da Cristiano Förner, Organaro a Wettin; per cui si può compartire ad ogni Registro la conveniente misura del vento, necessaria per intuonarlo, altrimente non è sperabile un vero Organo perfetto.

Finalmente dal secolo XVIII in poi molti ingegnosi artisti hanno contribuito colle loro invenzioni e miglioramenti, a portare questo magnifico e maraviglioso strumento a quel grado di perfezione, al quale trovasi oggidì. In Italia si sono acquistata particolar fama, il Cav. sanese Azzolino della Ciaja; Filippo ed Antonio Tronci da Pistoja, ed i figliuoli del primo, Luigi e Benedetto; Pietro Agati e Giosuè suo figlio, pure Pistojesi; il Lombardo Eugenio Biroldi; Giambattista Ramai da Siena, allievo de' Tronci; i Serassi da Bergamo, autori di più di 300 Organi e di varie ingegnose invenzioni. Il prete Nanchini, Dalmatino, ed il suo allievo Callido, Veneziano, sono considerati come i capiscuola dell' arte organica veneta. Il solo Callido avea già nel 1795 fabbricati 318 Organi, come rilevasi dal suo catalogo a stampa. Tali Organi sono lavorati con molta maestria, tanto ne' Somieri (che sono a tiro), nei mantici e nelle tastiere, quanto nelle canne di stagno, o di piombo misto con istagno, le quali sono ben trafilate, saldate, intuonate, e condotte con buona accordatura. Varj altri fabbricatori d' Organo Torinesi, Parmigiani, Modonesi, Bolognesi, Mantovani, e particolarmente Milanesi seguirono in tutto o in parte la scuola lombarda degli Antegnati e del Valvasora, procurando secondo la loro capacità di perfezionare, con maggiore o minore riescita, quest'arte, col dare alle canne un' armonia dolce, forte, ed argentina. In Germania hanno contribuito al perfezionamento dell' Organo: Giovanni Scheibe, Gotofredo Silbermann, Gio. Gioachino Wagner e suo fratello Gio. Michele, Cristiano Amadeo Schrötker, Ernesto Marx, Gabler di Ravensburg (*), I. G. Tauscher, l' Ab. Vogler, inventore del *sistema di semplificazione*, ed altri.

Struttura dell' Organo

Ciascun Organo richiede le seguenti parti principali:

I. Il *Somiere* (**) colla sua *Cassa a vento*, il quale costituisce la più notabile parte dell' Organo. Vi sono due sorta di Somieri, uno detto *a tiro*, l' altro *a molle* o *a vento*; di quest' ultimo si parlerà dopo.

(*) Nell'Abbazia di Weingarten esiste un mostruoso Organo del Gabler, formato di 4 tastiere con 49 tasti cadauna, di registri 76, e canne 6666 di solo stagno. Se l' Organo di Harlem in Olanda costò dugentomila talleri, cosa non avrà mai costato questo, che è ancora più grande?

(**) Questo improprio vocabolo, cui i Veneziani sostituiscono *Bancone* è preso dalla tecnica parola francese *Sommier*. Varj scrittori italiani ne fanno uso.

Quello *a tiro* è composto di tre tavole di noce, poste una su l'altra. La sua lunghezza dipende dalla grandezza delle canne, poste in fila sul medesimo, e la sua larghezza dal numero di queste file, vale a dire, dal numero delle voci o Registri. La tavola inferiore ha tanti canali, quanti tasti sono nella tastiera; sotto questi canali stanno i ventilabri, i quali colla compressione de' tasti s'aprono; e il vento, forzato dal peso de' mantici, scaccia quello che trovasi ne' canali, e fa souare quelle canne, i cui Registri sono aperti. Sotto questa tavola, che costituisce il proprio Somiere, trovasi alla parte inferiore la *Cassa a vento*, alta circa quattro dita, d'ugual lunghezza del Somiere, e larga quanto basta a rinchiudere i ventilabri, ed è il vero magazzino dell'aria la quale coll'aprimento di quest'ultimi penetra ne' canali. Egli è anco per tal motivo che gli si dà il nome particolare di *Cassa a vento.* Sul fondo di essa sono attaccati sotto i ventilabri le molle, che li premono in su, e chiudono all'aria l'apertura de' canali. Sull'istesso fondo trovasi pure sotto ogni ventilabro un buco munito d'una lastrina d'ottone, per cui passa appena un filo pure d'ottone attaccato al medesimo, e lo apre coll'abbassamento del suo rispettivo tasto. Su la superiore tavola vi sono tanti buchi quante le canne dell'Organo che ivi sono posate; i buchi corrispondono alla seconda e terza tavola. Quella di mezzo non dovrebbe essere nominata tavola, essendo necessariamente ridotta in tante righe, parte ferme e parte movibili, quante sono le canne appartenenti ad un sol tasto, e che formano un dato ordine. Dette righe diconsi *Registri* (*), e ciascuno di questi ha nella sua lunghezza un numero di buchi uguale alle canne che ammette. Per mezzo di *Registri da mano*, posti coi loro rispettivi nomi a destra e a sinistra della tastiera, e corrispondenti ai Registri del Somiere, si fanno muovere i medesimi, ed in tal modo, che per ogni Registro che si apre, si tira la detta riga a segno che i suoi buchi vanno a corrispondere a quella della tavola superiore ed inferiore. Con tale mezzo, abbassandosi un tasto, ed aprendosi così il corrispondente ventilabro che porta il vento ad un ordine di canne, si ottiene il suono di quella che appartiene al dato Registro aperto, o per meglio dire, si hanno così gl'incon-

(*) Piace ad alcuni di derivare la parola *Registro* da *regere*, dando all'Organista il mezzo di governare il vento, ed introdurlo nel numero delle canne necessarie all'effetto che si propone di rendere. Spesse volte si dà anco il nome di *Registro* a tutte le canne poste sopra una riga, costituenti una particolar voce d'Organo; in questo senso *Registro* e *Voce* sono sinonimi.

tri de' buchi pel passaggio del vento nella canna medesima. Ma se i Registri vengono mossi dal loro sito, restando chiusa la comunicazione tra la superiore ed inferiore tavola, non può più passar il vento per far sonare le diverse canne, anche coll'abbassarsi de' tasti. Acciò poi il vento compresso de' mantici, passando in mezzo alle tavole, non si inoltri a far strasonare le canne vicine, vi si fanno nelle tavole inferiore e superiore tanti canaletti che circondano gli stessi buchi, pei quali possa sfuggire il vento, detti *Soratori* o *Scaricatori*, che ricevono più o meno vento, secondo l'agio necessario per muoversi, e secondo più o meno asciutta o umida la stagione; ne risulta però che le canne in diversi tempi hanno maggior o minor vento, in conseguenza restano più o meno intuonate ed accordate.

Il *Somiere a molle o a vento*, essendo fatto maestrevolmente, supera in perfezione e durata quello a tiro. Qui con aprire un dato Registro non si muovono righe di legno perforate, ma con un Registro si aprono ne' canali del Somiere tante lingue, dette *ventilabrini* movibili, quante sono le canne dell'Organo; questi vengono incollati alla parte superiore, tanto che si possono aprire e chiudere. Tra il canale ed i suddetti ventilabrini, che sono coperti di pelle, si pongono alcune mollette onde stiano ben chiusi; le punte connesse con i medesimi spuntano fuori un dito in altezza circa, e passano per la pelle che cuopre il canale, dove s'incontrano con altre punte poste a traverso su i Registri distesi sopra i canali in lunghezza del Somiere. Col tirare i Registri si aprono codeste lingue, ed il vento fa sonare tutte quelle canne che si trovano dai Registri aperto il varco, locchè segue con la compressione de' tasti, che aprono i ventilabri maggiori; lasciando andar al loro posto i Registri, subito si chiudono i ventilabrini, ed il vento non può traspirare da nessuna parte (*).

II. Le *Canne*, che costituiscono il complesso delle varie voci o Registri dell' Organo. La materia delle Canne d'Organo consta 1) di *sta-*

(*) Il defunto rinomato Organaro bergamasco Giuseppe Serassi, perfezionò tale Somiere, chiamandolo *a vento e a borsini*. Egli chiuse i canali de' ventilabri maggiori, dove sussistono le accennate linguette, con sottil legno di noce, e dove passano le punte, vi fece un buco del diametro di un centesimo; in questo pose un borsellino di pelle formato a stampo, e lo attaccò nel contorno con colla; per il che viene levata qualunque benchè minima ondulazione alla voce, e resta chiuso ermeticamente il canale, per cui il suono riesce più vivace ed eguale; in conseguenza mantiene maggiormente l'accordatura ed intonazione. *V.* le sue *Lettere sugli Organi*, p. 56-58.

gno; 2) di una mistione di stagno col piombo, detta pure nell'arte organica di *metallo;* 3) di *legno.* Gli antichi fabbricavano altresì Canne di *latta.* Lo stagno rende il suono più chiaro e gagliardo che il legno. La preziosità dello stagno in alcuni paesi è la causa, che la maggior parte delle Voci si fanno di legno, e che gli Organari adoperano troppo piombo per la mistione del metallo. Comunemente servono le Canne di legno a' Contrabbassi coi loro rinforzi, ai Timpani e Tamburi.

Le Canne si dividono in *Canne d'anima,* ed in *Canne a lingua,* dette abusivamente *Strumenti.* Nelle Canne d' anima s' osservano: a) il *corpo,* ovvero la parte superiore della Canna sino all'anima; b) il *piede,* col quale la Canna viene collocata nel buco della tavola superiore del Somiere per ricevere il vento alla sua intonazione; c) la *bocca* al di sopra dell'anima, per cui il vento passa dalla fessura nella Canna; d) il *labbro,* è la parte compressa del cilindro, che trovasi al di sopra e al di sotto della Canna; e) l' *anima,* della stessa materia della Canna, consiste in una tavoletta saldata fra il corpo ed il piede, essendo tagliata vicino al labbro in modo, che formi una stretta fessura, per cui il vento passa dal piede alla Canna. Le Canne a lingua hanno nella parte inferiore un canaletto a guisa di becco d'oca, detto volgarmente *ancia,* coperta con una linguetta d'ottone, la quale vien messa in vibrazione dall'aria cacciata nell'imboccatura, producendo così il suono proprio di queste Canne. Affinchè però tale linguetta abbia la conveniente distanza dal canaletto, si fissa la medesima con un filo d'ottone movibile, detto il *compressore,* che ivi si trova. Coll'alzare detto filo s'accresce l'apertura, e quindi il suono diventa più grave; e coll'abbassarlo, questa in vece si diminuisce, e se ne ottiene un suono più acuto. Che se la linguetta troppo s'unisca al canaletto, o si scosti di troppo, più allora non bassi alcun suono. Il corpo delle Canne a lingua è ordinariamente più corto di una terza o quarta parte di quello delle Canne d'anima. Così p. e. la gran Canna di *do,* chiave di Basso sotto le righe, del Trombone Basso di 16 piedi, ha un corpo della lunghezza di circa 11 o 12 piedi. Tale differenza trovasi nella particolare struttura delle Canne a lingua.

Le Canne d'anima mantengono più lungo tempo l'accordatura che quelle a lingua; anzi quest'ultime vanno soggette a scordarsi, principalmente colla mutazione del tempo. Così p. e. il freddo le fa crescere di tuono, il caldo le fa abbassare. Una volta però che tali Canne siansi in ogni parte ridotte alle convenienti proporzioni, onde por ri-

medio alle accidentali alterazioni, non altro fa d'uopo che d'abbassare l'indicato filo d'ottone e di alzarlo per premere, giusta il bisogno, le linguette, ed ottenere in tal guisa l'ottimo accordo del dato suono.

I Varj Registri traggono il loro nome parte dallo strumento, di cui imitano o devono imitare il suono, parte anco dal grado di gravità della Canna che rende il *do* chiave di basso sotto le righe. Una Canna d'anima *aperta* al di sopra, la quale, contando dalla sua anima, è lunga otto piedi e proporzionatamente larga, intuona appunto quel *do*, e dicesi *Registro di otto piedi.* Per renderne un'Ottava più grave, sarà secondo le regole della Canonica doppiamente grande, ed in allora avrà il nome di *sedici piedi.* Da ciò rilevasi facilmente, che il Registro di quattro piedi renderà l'Ottava più acuta di quello di otto piedi. Ma tostochè una tal Canna viene *chiusa* al di sopra, il suono diventa un'Ottava più grave; per conseguenza la Canna chiusa di *do* quattro piedi, rende il suono della Canna aperta di *do* otto piedi, e via discorrendo. Per determinare il divario della grandezza delle Canne colla medesima quantità di suono, dirassi di una Canna chiusa di 4 piedi *Tuono di otto piedi*, e della Canna chiusa di 8 piedi, *Tuono di sedici piedi.*

Le Canne d'anima che hanno luogo ne'suoni principali, nel Ripieno, ne' Cornetti, nelle Sesquialtere, Terze, e varie specie di Flauti, sono o *aperte* o *chiuse* (del tutto od in parte); quest'ultime hanno un suono più dolce e più debole delle prime. Le Canne aperte sono di *larghezza eguale*, ovvero di *larghezza crescente o decrescente;* quelle di larghezza eguale sono di nuovo o *strette e lunghe*, o *larghe e corte.* Quanto più larga è una Canna, tanto più corta deve essere per un dato suono. Tale proporzione delle Canne, rispetto alla loro larghezza e lunghezza, dicesi dagli Organari alemanni *Mensur* (commensurabilità); essendo proporzionata ha il nome di *principale* (come lo è diffatti nel Principale dell'Organo), diversamente chiamasi *stretta* o *larga.* Dalla differente lunghezza e larghezza delle Canne proviene anco in parte il differente suono delle voci d'Organo: una Canna larga e corta rende un suono più pieno ed energico di una Canna lunga e stretta; vi contribuisce però eziandio la varia forma dell'imboccatura.

Le Canne a lingua che s'impiegano per arricchire l'Organo delle più belle mutazioni, imitando con queste varj strumenti, come i Fagotti, Tromboni, Trombe, Serpentoni, Oboe, Clarinetti, Corni in-

glesi, Bombarde, Violoncelli ec., sono aperte negli Organi moderni, e di figura o cilindrica, o larga alla sommità, e molto stretta verso l'ancia, avendo una proporzionata lunghezza e larghezza, ovvero corpi molto corti.

Il più gran Registro delle Canne d'anima aperte, dicesi *Principale*, servendo per i principali suoni dell'Organo; i più piccoli diconsi *Ottave*. Il Principale distinguesi pure con una particolare dimensione a lui propria, avendo una tale proporzionata lunghezza e larghezza, che la Canna del *do* chiave di Basso sotto le righe, contiene appunto 4, 8, 16, 32 piedi, mentre le altre Canne d'anima hanno una dimensione più stretta o più larga, di modo che per lo stesso *do* diventa notabilmente più lunga o più corta. Il Principale è fatto di stagno purissimo, od almeno di miglior metallo (cioè, con minor mistione di piombo), costituendo per lo più, a motivo del suo miglior aspetto, le Canne di facciata dell'Organo. Ha inoltre un miglior suono, e si scorda meno; quindi nell'accordo dell'Organo, si accorda prima il Principale, e dopo il medesimo gli altri Registri. Dietro la grandezza del summentovato *do* nel Manuale principale, l'Organo intero viene detto di 4, 8, 16, o di 32 pieni, poichè nella disposizione dello strumento, la grandezza delle Canne di tutte le altre voci, deve essere disposta secondo quella del Principale.

I diversi Registri di Ripieno sono quelli che grandemente rinforzano le due consonanze perfette, che si hanno fra i suoni armonici prodotti da ciascun suono principale. E questi infatti altro non rendono sopra ciascun tasto se non Quinte ed Ottave. Così dopo il Principale, il quale rende i suoni primarj dell'Organo, hassi l'Ottava, per la quale sopra ciascun tasto si ottiene un suono un'Ottava più alto di quello che si ha dal Principale. In appresso la *Duodecima*, che è una Quinta sopra l'Ottava; la *Quintadecima*, che forma l'Ottava sopra l'Ottava; la *Decimanona*, che forma una Quinta sopra l'indicata Quintadecima (*); e così la *Vigesimaseconda* forma Ottava; la *Vigesimasesta*, Quinta; la *Vigesimanona*, Ottava; la *Trigesimaterza*, Quinta ec. Questi Registri di Ripieno non vanno tutti inacutendosi egualmente nel passare dal basso all'alto della tastiera; ma la gradazione del grave all'acuto all'intera tastatura, non si pratica comune-

(*) La distribuzione di un Ripieno riesce meglio ponendosi tre Ottave prima di trovare una Quinta; mentre la Quinta Duodecima posta sopra due sole Ottave ha del nasale, toglie il limpido del Ripieno, e gli dà alquanto il carattere di Cornetto.

mente che sino a tutta la Duodecima. Agli altri Registri che vengono in appresso, s'assegnano diversi *Ritornelli*, i quali consistono nella continua ripetizione de' suoni di una data Ottava; e quanto più tali Registri crescono in acutezza, più Ritornelli ammettono. La Quintadecima p. e. ha ordinariamente un solo Ritornello, il quale incomincia al *sol* chiave di Violino sopra le righe, cioè, questo trovasi all' unisono con quello che si segna nella seconda riga, e così gli altri suoni di seguito. Nella Decimanona incomincia il ritorno de' suoni al *do*, che si segna nel terzo spazio; nella Vigesimaseconda, al *sol* seconda riga; nella Vigesimasesta, al *do* sotto le righe; nella Vigesimanona, al *do* secondo spazio del Basso: di maniera che i quattro *do* della tastatura, invece di essere l'uno all'Ottava dell' altro più acuto, si trovano con questo Registro tutti unisoni; e qui si riconosce il Ritornello ad ogni Ottava. Simili Ritornelli s' impiegano così, per rendere ciascun suono ben chiaro, distinto, e con certo grado di forza eziandio. Senza di questi infatti le Canne diventerebbero troppo piccole, onde poter estendersi a tutta la tastatura, e troppo si dovrebbero i suoni rendere acuti, per il che non più sensibili riuscirebbero in allora nè aggradevoli all'orecchio.

I diversi Registri variano molto ne' diversi Organi, nella specie non meno che nel numero. In qualunque Organo però avvi almeno un Registro di principale, uno di Ottava, qualche numero di Registri di Ripieno, e qualche Registro di Flauto, o di Voce umana, ed i convenienti Contrabbassi. Ne' grandi Organi, oltre i Registri di un completo Ripieno, e questi in gran parte raddoppiati, vi si trovano molti e diversi Registri di strumenti, e diverse tastature ancora, che corrispondono ad altrettanti diversi corpi d' Organo. Si avverte però che non tutti i Registri abbracciano l'intera tastatura, ma ve ne sono alcuni che nella maggior parte degli Organi non servono che per una sola metà della medesima. Il Principale, che necessariamente deve abbracciare tutta la tastatura, si divide anch' esso ben sovente, per maggior vantaggio dell'esecuzione, in due Registri, de' quali uno serve per la metà che appartiene al Basso, e si chiama *Principale Basso*, e l' altro per la metà appartenente al Soprano, detto *Principale Soprano*. Le Ottave come pure gli altri *Registri di Ripieno* abbracciano tutta la tastatura. La *Voce umana* serve pel Soprano, e molti Registri di strumenti servono o nel solo Basso, o nel solo Soprano, ed altri s'estendono a tutte le due parti.

Il *Tiratutti* moderno è un ordigno posto alla dritta della Pedalie-

ra, il quale con certo movimento del destro piede apre tutt'i Registri di Ripieno, e li chiude con altro contrario movimento dello stesso piede. Un secondo ordigno paralello all'altro apre i così detti Strumenti, montando però prima i dati Registri che pel momento si desiderano, e serve altresì in caso di bisogno pel Ripieno.

III. *Le Tastiere colle loro Catenacciature* (*).

Sotto le Tastiere si comprendono tanto i Manuali quanto le Pedaliere. Gli Organi maggiori hanno due, tre ed anco quattro Manuali. Ognuno di essi ha le sue proprie Canne, il suo proprio Somiere, e le sue proprie Catenacciature, formando in certo modo un Organo da sè; contenuto però colle altre parti dello strumento in una cassa, riceve il vento dal comune Condotto. Gli Organi mezzani sono per lo più di tasti 50 a 54, ed i più grandi di 59 a 62. Ce ne hanno ancora di tasti 69, cioè di quasi sei intere Ottave. Negli Organi antichi il Manuale contiene quattro Ottave, incominciando dal *do* chiave di Basso sotto le righe; la Pedaliera che serve per la voce fondamentale, ha soltanto le due Ottave più gravi del Manuale, mancanti anch'esse talvolta di alcuni Intervalli.

Dal sopra esposto rilevasi che il suono delle Canne s'ottiene coll'aprimento de' ventilabri, da cui passa un fil di ferro pel fondo della Cassa a vento ai rispettivi tasti; talchè lo sprofondamento di questi produce l'aprimento di quelli. Trovandosi però i canali del Somiere in maggior distanza fra di loro che non i tasti della tastiera, chiaramente si vede che non può aver luogo una rettilinea posizione d'ogni ventilabro al di sopra del rispettivo tasto che deve aprirlo, lo che rende pure impossibile la loro immediata unione col detto filo di ferro. Per rimediare a tale difficoltà, ci ha fra il Somiere e la tastiera un asse, che contiene altrettanti bastoncini movibili quanti sono i tasti. Cadauno di questi bastoncini ha due corte braccia; l'una al di sopra del tasto, da cui viene messo in moto con un fil di ferro; l'altra sotto il ventilabro che chiude il suo rispettivo canale, e da questo braccio va pure un fil di ferro a quello che passa pel fondo della Cassa a vento, talmentechè colla compressione d'ogni tasto s'apre il ventilabro di quei canali, su i quali sono poste le Canne destinate pel medesimo. L'intero meccanismo a tal uopo inserviente dicesi *Catenacciature*.

Le *Canne di facciata*, cioè quelle che trovansi per ornamento sulla cornice della Cassa, ricevono il vento dai canali col mezzo di tubi di legno o di metallo, che si chiamano *Condotti*.

(*) Di questo vocabolo si servono gli Organari lombardi.

IV. *I Mantici coi loro Canali pneumatici.*

Il numero e la grandezza de'Mantici, dipende dal numero e dalla grandezza delle Canne. Ne' piccoli Organi ci vogliono per lo meno due Mantici, acciò l' uno sia gonfio d' aria, e continui la sua pressione nel tempo che l'altro se ne riempisce. Ogni Mantice è composto di due forti tavoloni, uniti alla parte anteriore con giunture di ferro, e rivestiti di pelle; le tre altre parti consistono in tre assi sottili, egualmente connesse con pelli, ed unite coi tavoloni. A quello di sotto trovasi la *ventola*, come ne' soffietti di cucina, ma di maggior mole, avendo inoltre due animelle. Vi si trova parimente inserito il fine di un tubo, composto di strette asse quadrate, che si chiama *Canale pneumatico*, per il quale il vento prodotto dalla compressione del tavolone superiore e del peso sovrapposto passa nel Condotto principale, d'onde vien cacciato ne'Somieri. I Mantici trovansi ordinariamente in un particolar locale, detto *Casa* o *Camera de' Mantici*, in una parete della quale sono intagliate delle guaine, per cui passano forti cordoni, affine di rilevare i Mantici ogni qual volta si sono contratti, e riempirli così un' altra volta d' aria; ovvero vi sono alcune leve, il cui abbassamento produce il medesimo effetto. La persona incaricata di tale ufficio dicesi, nel primo caso *Tira Mantici*, o *Leva Mantici*; nel secondo caso *Calcante*.

Nota. *Il rinomato maestro Ab. Vogler inventò verso il fine dello scorso secolo il suo* Sistema di semplificazione, *pel cui mezzo si possono costruire gli Organi col risparmio di due terzi delle solite spese, e produrre altresì effetti ignoti finora. Molto fu scritto pro e contra tal sistema, che secondo taluno si era già praticato nel secolo XVII in Germania. Certo è che i pochi Organi fabbricati secondo questo sistema, non sono esenti di notabili difetti, come d'altra parte vi si trovano ottimi cangiamenti, per cui si potrà sempre risparmiare più di un quarto delle solite spese.*

Le principali idee dell' autore sono queste. Trovando gli stessi Registri nella medesima qualità e quantità (che vuol dire, d' ugual suono e dimensione di piedi), egli cerca di dare una differente quantità per produrre una varietà maggiore. Così p. e. laddove sono più Principali, Canne chiuse ec. di otto piedi, egli fa degli uni un' Ottava a 4 piedi, e delle altre una Quinta di 5 $\frac{1}{3}$ ec. Calcola tutte le voci di ripieno, i Registri di Quinte e Terze, collocandoli in modo che formino una Triade di 32, 16, e 8 piedi per tutto l' Organo. Approfitta inoltre de' principj acustici del terzo

suono, producendo con canne di 8 piedi, e minori ancora, il risultato di un Tuono di 16 piedi. Talmentechè il Principale di 8 piedi diventa 16 piedi colla giunta di due nuovi Registri accessorj, la cui più gran canna non conta nemmeno 3 piedi. Simili ed altri cangiamenti furono messi in pratica dall' autore in una chiesa di Copenaghen.

Formata così la Triade di 8, 16, e 32 piedi per tutto l' Organo, ed unito il 32 piedi col 16, e questo coll' 8 piedi, lo strumento acquista un suono assai forte, e rende superflue molte centinaja di canne discordi e stridule, gli unisoni, e le insignificanti misture, *ed il vento meno diviso agisce con maggior forza. Alcuni semplici meccanismi ne' ventilabri ec. producono altresì diverse voci altrettanto belle che variate; tacendo alcune altre modificazioni, comprese nella parola tecnica inglese* swell *(gonfiatore), che producono le varie gradazioni della Messa di voce; il doppio impiego delle medesime canne d' ugual suono per il Manuale e per la Pedaliera, e simili.*

Per unire quindi colla semplicità la maggior varietà, conviene aver riguardo alla scelta delle voci, alla qualità e quantità del suono, ed alla relazione degli armonici suoni accessorj, cioè ai Registri di Quinte e di Terze. Si scelgano le voci più distinte, non mettendone mai due della stessa quantità e qualità, e molto meno si raddoppino le medesime Quinte e Terze.

L' autore non ammette le Canne di facciata, locchè viene generalmente disapprovato.

ORGANO FISAULICO, dice lo stesso che Organo pneumatico.

ORGANOGRAFIA, *V.* ORGANO.

ORGANO IDRAULICO, è quello in cui i mantici sono messi in azione per mezzo dell'acqua, la quale in tal guisa fa le veci del peso su i medesimi. Si vede da ciò che l'espressione *Organo idraulico* non è giusta, poichè non è l'acqua che produce i suoni nelle canne, ma l'aria (*v.* l'articolo ORGANO). Simile mezzo non è più in uso, giacchè l'umidità è molto nociva agli Organi. *V.* anche l'articolo GRECI ANTICHI.

ORGANO LIRICO, inventato nel 1810 dal Sig. Saint-Pern a Parigi. Il sistema totale di questo nuovo strumento si presenta a prima vista sotto la forma di uno scrigno a cilindro, molto ben fatto, di un legno americano, ornato di bronzi dorati: ha circa due palmi e mezzo di altezza, due palmi di larghezza, ed un palmo e mezzo di profon-

dità. All' aprirsi del cilindro trovansi due tastiere, ognuna delle quali ha il suo ufficio: ambedue si coordinano co' diversi strumenti da fiato, che fanno sonare insieme, o in disparte. La tastiera inferiore è primitivamente parte costitutiva d' un Pianoforte; ma per un ingegnoso meccanismo, può sotto le dita del sonatore, e a suo piacere, secondo la varietà della pressione, far sentire isolatamente o il pianoforte, o il tal suono di Flauto o di Oboe, o rimescolar finalmente le voci loro riunite. Una dozzina d' istrumenti da fiato trovansi uniti attorno al Pianoforte, e sempre pronti a conversare con lui, dacchè il sonatore li chiama. Vi si osservano tre sorte di Flauti, tra' quali il Traversiere distinguesi per la bella qualità del suo suono; l' Oboe, il Clarinetto, il Fagotto, i Corni, la Tromba ed il Piffero. La combinazione di tutte coteste voci offrono ad un abile artista non pochi modi di dilettevoli accozzamenti. All' estremità dello strumento sono disposti 14 pedaliere, a sinistra vi ha la piccola tastiera di Contrabbasso, i di cui tasti premonsi col piede. Vengono poi le pedaliere corrispondenti a' differenti suoni che voglionsi sostituire o mescolare l' un coll' altro. Toccati a vicenda coll' uno e l' altro piede, portano fedelmente sotto la tastiera tutte le voci, che fan d' uopo al musico per esprimere i suoi canti, e variarne l' espressione. La tastiera superiore è isolata dal Pianoforte, e non ha azione sul medesimo; ma come l' altra, ha un ordinamento così preciso e così delicato, che per la sola differenza della pressione fa sentire a suo arbitrio o il Traversiere, o l' Oboe, e produce de' *rinforzi* mercè la riunione graduale di molti suoni, che sembrano terminarsi in un solo. La corrispondenza tra le due tastiere è tale, che possono a piacere agire insieme, o separate ed anche parzialmente. Cosicchè, mentre la tastiera superiore fa sentire tutti gli strumenti, che sono da essa dipendenti, l' altra ha la medesima azione sopra loro; di maniera che le due mani, alternando sulle due tastiere, vi trovano prontamente i suoni più convenevoli ai canti ed ai sentimenti, che l' artista cerca di esprimere, o d' inspirare. Non ostante l' intensità delle loro funzioni, i tasti sono di una singolare arrendevolezza, anche nel *massimo* della loro pressione, molto in ciò differenti dai tasti de' grandi Organi, il cui duro movimento, ben noto ai pratici, stanca assai presto le dita avvezze soltanto alla leggerezza della tastiera del Pianoforte.

ORGANO PNEUMATICO (da πνευμα, spirito, fiato), è quello in cui si eccita il suono col vento. *V.* per altro l' articolo ORGANO, ove parlasi della difettosa divisione dell' *organo* in *pneumatico* ed *idraulico*.

ORGANO UDITORIO. L'udito è quel senso, il quale, secondo l'esperienza e l'unanime testimonianza di quasi tutti i filosofi antichi e moderni, produce in noi le più vive sensazioni. Una forte agitazione d'animo può essere mitigata dal solo udito (*Aristid. Quintil.* pag. 66 *Edit. Meibomii*). Plutarco dice: l'udito è il più atto ad operare sullo stato dell'animo nostro. Platone era della stessa opinione, e Cicerone pure. *Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos, quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem, namque et incitat languentes, et languefacit excitatos, et tum remittit, tum contrahit animos* (Cic. *de Leg.*). In un altro sito (*de Orator.* cap. 53) chiama l'udito l'inviato dell'anima, ed Aristotele (*sect.* 19 *Quaest. Probl.*) lo chiama persino il senso della morale, mentre i colori, il sapore, l'odore non manifestano una tale possanza su i nostri costumi, quanto il suono musicale. Bacone è dell'opinione d'Aristotele. *Auditus magis immediate commovet, quam caeteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus. Visus enim et tactus organa habent, quae tam obvium et immediatum ad spiritus accessum haud praestant, ut auditus* (*Bac. de Verul.*, p. 784). Montesquieu dice: non v'era un miglior rimedio della musica per incivilire i Greci (*Esprit des loix,* L. IV, Cap. 8). Molti altri autori moderni combinano in ciò, che nulla sia più atto ad operare sul cuore umano, e ad eccitarvi così energicamente de' sentimenti morali, quanto il senso uditorio. Ciò potrebbe spiegarsi anche fisiologicamente qualora si volesse, come il celebre notomista Sömmering, cercare l'organo del sensorio comune nell'umidità delle cavità del cerebro. » Fra tutt'i nervi, dic'egli, non ve n'ha alcuno, il quale trovisi così nudo ed in così immediato contatto con quell'umidità quanto l'estremità del settimo pajo di nervi, o sia del nervo uditorio ». Quindi i nati sordi sono più infelici degli orbi; quindi la musica è fra tutte le arti quella, che ci fa gustare i più puri e più soavi piaceri. Il diletto che troviamo ne' suoni è dunque fondato nella natura umana. La stessa natura ci obbliga di prorompere in certi suoni secondo le varie affezioni dell'animo. Il dolore ci fa gridare, tal'altra disposizione d'animo ci fa involontariamente emettere sospiri. Questa lingua naturale è la medesima in tutte le zone; tutta l'umanità l'intende, essendo opera della stessa natura: nè l'educazione, nè l'abitudine può cangiarla. Possiamo sentir parlare cento nazioni in altrettante lingue a noi ignote, e ci accorgeremo subito dal tuono di colui che parla, se sia tristo, gajo, adirato, umile, compassionevole ec.,

e ci sentiremo trasportati a simili sentimenti. E se tanta è la forza del solo suono, quanto maggiore non debb'essere il potere del perfetto linguaggio musicale, che rappresenta gli affetti dell'animo secondo le infinite sue modificazioni?

Essendo quindi l'organo uditorio la principale via, mercè cui proviamo l'incanto della musica, e che influisce tanto vantaggiosamente sul nostro morale e fisico, non riescirà forse discaro al lettore una breve descrizione del medesimo, tanto più quanto che costituisce un ramo dell'Acustica, o sia fisica dottrina del suono.

L'organo uditorio è assai complicato, e si compone dell'orecchio esterno, medio ed interno.

All'*orecchio esterno* appartengono: il *padiglione*, il *condotto uditorio esterno*, e la *membrana del timpano*. Il padiglione presenta cinque eminenze che sono: l'*elice*, l'*antielice* il *trago*, l'*antitrago*, il *lobulo*, e tre cavità cioè: quella dell'*elice*, quella della *fossa navicolare*, e la *conca*. Il padiglione è formato di una fibro-cartilagine cedevole ed elastica; la pelle che lo ricopre è sottile e secca; al di sotto della medesima vedesi un gran numero di follicoli sebacei, che gli danno il lustro, ed in parte la cedevolezza. Il padiglione ha inoltre i suoi muscoli, i quali però negli uomini non sogliono produrre un notabile movimento. Il condotto uditorio esterno s'estende in curva direzione dalla parte inferiore della conca alla membrana del timpano, della quale parlasi in appresso.

L'orecchio medio comprende le *cassa del timpano*, l'*ossicine* che vi sono contenute, le *cellule mastoidee*, ed il *condotto gutturale* (tubo eustachiano). La cassa del timpano è una cavità irregolare, per lo più ossea, che separa l'orecchio esterno dall'interno. La sua parete interna presenta in alto il *forame ovale*, che comunica col vestibolo, e che viene chiuso da una membrana; immediatamente di sotto un rialto, detto *promontorio*; al di sotto di questo una piccola incisura, che accoglie un filetto nervoso; più in basso ancora un'apertura chiamata *forame rotondo*, che corrisponde alla scala esterna della lumaca, e che vien chiuso egualmente per mezzo di una membrana. Il canto esterno presenta la membrana del timpano; questa è tesa, sottilissima, trasparente, ricoperta all'in fuori da un prolongamento della pelle; in dentro dalla membrana mucosa che tappezza la cassa del timpano; da questa parte essa è pure ricoperta dal nervo detto *corda del timpano*. La circonferenza della cassa offre sul dinanzi l'apertura del condotto gutturale, mediante la quale comunica colla bocca e col naso. In

dietro vedesi l'apertura delle cellette mastoidee, esistenti nella sostanza dell'apofisi mastoidea, ripiena costantemente d'aria. Le quattro ossicine sono: il *martello*, l'*incudine*, il *lenticolare*, e la *staffa*, le quali formano una catena dalla membrana del timpano sino alla finestra ovale, ove è fissata la base della staffa. Alcuni muscoletti sono destinati a muovere questa catena, a tendere ed anche (come vogliono altri) a rilassare le membrane, alle quali ella corrisponde.

L'orecchio interno detto anco il *labirinto*, si compone della *lumaca*, de' *canali semicircolari*, del *vestibolo*, e degli *acquidotti di Cotunio*. La lumaca è una cavità rivolta a spira, divisa nella *scala esterna*, che comunica colla cassa del timpano per mezzo della finestra rotonda, e nella *scala interna* che sbocca nel vestibolo. I canali semicircolari sono tre cavità cilindriche, due delle quali sono disposte orizzontalmente, e la terza è verticale. Questi canali mettono foce nel vestibolo con cinque aperture, tre delle quali sono elittiche. Il vestibolo è una cavità centrale, che comunica colla cassa mediante la finestra ovale, colla scala interna della lumaca, co' canali semicircolari, e col condotto uditivo mediante un gran numero di piccoli forami. Gli acquidotti del Cotunio sono due piccoli canaletti, conosciuti sotto il nome di *acquidotti della lumaca, e del vestibolo*, per cui, secondo il Cotunio, rifluisce l'acqua contenuta nel labirinto.

Tutte le cavità del labirinto sono tappezzate da una membrana sottilissima, provveduta di vasi che vi depongono un liquido tenue, limpido, e nella quale si spande il *nervo uditorio*, o *acustico*, il quale nasce dal quarto ventricolo, entra nel labirinto e forami che ha nel suo fondo il condotto uditivo interno, giunge nel vestibolo, e si divide in più branche, una delle quali resta nel vestibolo, una entra nella lumaca, e due sono destinate per i canali semicircolari. La maniera onde queste diverse branche si conducono nelle cavità dell'orecchio interno, fu descritta con somma diligenza dal celebre professore Cav. Scarpa nella sua Opera intitolata: *Anatomica disquisitio de auditu et Olfactu.* Ticini 1789.

Premesse queste osservazioni si spiega il modo con cui l'orecchio riceve il suono come segue. Il padiglione (il quale però non è assolutamente indispensabile all'udito) riunisce i raggi sonori, e mercè la sua forma d'imbuto, non che mediante le sue eminenze e cavità, li dirige al condotto uditorio esterno, ove si concentrano poi sulla membrana del timpano, mettendola in istato di vibrazione; locchè non

avrebbe luogo, se al di là della membrana, vale dire, nella cassa del timpano non vi fosse il tubo eustachiano che rinova l'aria. Le vibrazioni della membrana fanno pur anco vibrare le ossicine e l'aria della cassa del timpano, e rafforzate dalla risuonanza che sembrano produrre le cellule mastoidee, si propagano nel labirinto pel forame ovale e rotondo. L'acqua del labirinto prova tali vibrazioni, per cui sembra produrre una specie di proporzionato flusso e riflusso ne' canali e negli acquidotti della lumaca, e ciò fa nascere nel nervo, quivi sparso, impressioni tali, che, comunicate al cervello, valgono a produrre il senso dell'udire.

Non è per altro deciso ancora da' fisiologi, qual parte dell'organo uditorio sia la principale sede dell'udito; nè si sa spiegare come si possano contemporaneamente sentire più suoni, perchè si sente un sol suono con due orecchie; d'onde nasce la sensazione piacevole o dispiacevole de' suoni, e simili fenomeni.

ORGANO DI VOCE. *V.* VOCE.

ORGANUM. *V.* ORGANO.

ORGANUM PORTATILE. *V.* ORGANINO.

ORGHENARO. *V.* ORGANAJO.

ORGIA, ORFICA, o TRITERIA. Feste che si celebravano nella antica Grecia ogni tre anni in onore di Bacco, nelle quali feste, prima che venissero profanate da tutte le sorte d'indecenze, ebbe una parte essenziale il canto accompagnato colla Lira o col Flauto.

ORGUE EXPRESSIF. Tal nome porta l'Organo inventato in questi ultimi anni dal Sig. Grenié a Parigi, il quale con un meccanismo particolare, seppe dare a questo strumento un *crescendo* e *diminuendo*.

L'*Orgue expressif* ha la grandezza circa d'un Positivo ed un'estensione di quattro Ottave e mezzo; è però suscettivo della grandezza degli Organi di Chiesa.

ORIGINALE, ORIGINALITÀ. L'originalità ne' lavori d'arte, o sia la novità d'idee e della loro unione, come anche il nuovo nella forma della loro esposizione, si fondano su la forza creatrice del genio.

Originale dicesi anche quella composizione scritta o dettata dal Compositore stesso.

ORNAMENTI, dice lo stesso che *Abbellimenti.*

ORPHEOREON, o ORPHOREON. Istrumento fuor d'uso, appartenente alla famiglia del Liuto, armato di otto corde di metallo.

ORPHICA. Il sig. Röllig appellò con tal nome un piccolo stru-

mento a tasti da lui inventato, le cui corde risuonano mediante martelli. La distanza fra le sue Ottave è così stretta, che non può servire che alle mani de' fanciulli, od al più per qualche Damina.

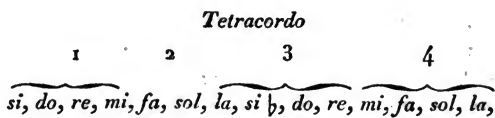
OSSEA TIBIA. Antichissimo strumento da fiato d'ossa di grua o d'altre bestie, di forma torta consimile al Cornetto, con alcuni buchi soltanto per cavarne i suoni.

OSTINATO, adj. Dicesi Basso ostinato quello, in cui una formola o una certa figura di Note domina durante un dato periodo.

OTTACORDO, s. m. Divisione per Ottave unite, cioè divisione nella quale l'ultimo suono dell'Ottava precedente costituisce il primo dell'Ottava seguente. La preferenza di tale divisione al sistema tetracordale consiste specialmente in ciò, che è più conforme alla natura, più compiuta e più comoda; giacchè 1) i rapporti dell'Ottava e delle sue suddivisioni trovansi, come l'insegna il Monocordo, nella natura d'ogni corpo sonoro, invece che la divisione per Tetracordi è un sistema dell'arbitrio e del caso. 2) La Scala diatonica dà colla sua Ottava un Intervallo più naturale nel rapporto 1 : 2, che nelle successioni nate a poco a poco di Tetracordi congiunti *si, do, re, mi, fa, sol, la,* o secondo il compiuto sistema di Pitagora,

Tetracordo

1 2 3 4

si, do, re, mi, fa, sol, la, si ♭*, do, re, mi, fa, sol, la,*

nel quale si veggono esistere varj suoni complimentarj o copulativi, raddoppiati per amore de' Tetracordi. Vero è che la nostra Ottava componesi anch' essa di due Tetracordi, ma ogni suono nella medesima è indipendente. 3) I suoni non seguono già per salti, ma in ordine diretto ed immediato. Gli antichi Greci conobbero ben presto l'incomodità del loro sistema tetracordale, e adottarono in vece il Pentacordo. Senza dubbio non era loro ignoto che tutti i suoni possibili della musica trovansi nello spazio dell'Ottava, avendola chiamata *diapason* (per tutti); non si comprende quindi, come mai non se ne abbia fatto uso per tanti secoli. Nel medio evo si cangiò il Pentacordo in Esacordo. Finalmente circa la metà del secolo XVI si cominciò a dividere i suoni a guisa d'Ottave; cosa che probabilmente non si cangierà più, essendo fondata nella natura.

OTTAVA, s. f. Intervallo d'otto gradi diatonici, il quale, come già fu detto nell'articolo CONSONANZA, manifesta il più alto grado della qualità consonante, e che perciò è praticata sul nostro temperato sistema colla sua originaria perfezione. Secondo la disposizione del sistema moderno, l'Ottava costituisce il limite contenente tutti i suoni essenzialmente differenti tra loro; giacchè i suoni che trovansi al di là del limite dell'Ottava, non sono altro che ripetizioni de' suoni contenuti nell'Ottava, duplicati, triplicati ec. Nel sistema moderno contasi l'Ottava dal *do* Basso sotto le righe, sino a quello del secondo spazio, qual prima o più grave Ottava.

Nell'armonia si considera l'Ottava diminuita come Nota di passaggio (Fig. 114 *a*); e siccome tutte le varietà d'Intervalli trovansi entro il limite dell'Ottave, come fu osservato poc'anzi, per conseguenza non può aver luogo l'Ottava eccedente, e l'Intervallo che presso *b*) sembra essere tale, non è altro fuorchè una Prima eccedente nell'Ottava del suo suono fondamentale.

Colla parola *Ottava* indicasi ancora, 1) che un dato passo debbasi eseguire all'Ottava alta, benchè sia scritto per maggior comodo all'Ottava bassa; e che all'incontro dalla parola *loco*, unita alla precedente di *Ottava* mediante una linea, l'esecuzione ripreuda la posizione naturale. 2) Gli usi religiosi che nella Chiesa romana si riferiscono ad una festa priucipale, come p. e. l'ottava di Pasqua ec. 3) Un Registro d'Organo, che rende l'Ottava del Priucipale (*v.* ORGANO).

OTTAVE E QUINTE PROIBITE. La grammatica musicale proibisce l'immediata successione di due Ottave e di due Quinte in moto retto (Fig. 115); permette però in una composizione a quattro Parti due Quinte successive per moto contrario, e le due Ottave per moto contrario solo ne' pezzi di musica a cinque o più Parti; ben inteso, che si trovino fra le voci di mezzo, o tutto al più fra un'esteriore e l'altra di mezzo. In oggi non si ha scrupolo alcuno di mettere le Quinte e le Ottave per moto contrario anche nelle voci esteriori, come pure di far seguire una Quinta diminuita ad una Quinta naturale.

Le due Ottave in moto retto sono vietate, poichè non fanno effetto alcuno; le due Quinte, perchè sono di pessimo effetto.

Vi sono anche le così dette Ottave e Quinte *coperte*, che hanno luogo, allorchè nella progressione d'un Intervallo precedente in moto retto in Ottava o Quinta, si riempie lo spazio d'Intervallo con *notine* senza gamba (Fig. 116). Nell'*a due*, oppure in ambe le voci esteriori dell'*a tre e a quattro*, si permettono solo quelle Ottave e Quinte

coperte, in cui la voce superiore ascende o discende di una Seconda, e la voce fondamentale di una Quarta o Quinta. L'uso delle altre non è permesso che fra lè voci medie, ovvero fra una voce esteriore ed una di mezzo.

La maggior parte degli autori ha pure costume di usare la progressione d'una Quinta diminuita dopo una Quinta naturale, ma non mai di una Quinta naturale dopo una Quinta diminuita; regola che non viene però da tutti osservata, come si è già detto sopra.

OTTAVINO, s. m. Specie di Spinetta di poca estensione, ed accordato un'Ottava più acuta.

Si dà anche il nome d'Ottavino al Flautino (*v.* quest'articolo).

OTTAVO. *V.* PAUSA.

OTTENTOTTI (musica degli). Gli Ottentotti dell'interno dell'Africa hanno, come quasi tutti i popoli selvaggi, una musica e danze, nelle quali eglino preferiscono la notte al giorno, come più fresca, e più seducente a' piaceri.

In siffatti divertimenti, essi tenendosi per mano, formano un circolo più o men grande, in proporzione del numero de' danzatori e delle danzatrici, frammischiati sempre con simmetria. Fatta così la catena, vanno girando da una all'altra parte, e si lasciano interpolatamente per marcare la misura. Di quando in quando battono le mani, senza però rompere la cadenza, ed unendo le voci agli strumenti, cantano continuamente *hoo! hoo!* lo che forma una specie di ritornello generale. Ordinariamente si finisce con una danza generale, in cui il circolo si rompe, e in cui ciascuno balla confusamente a piacere.

Gli strumenti principali degli Ottentotti sono il *Gura,* il *Rabuchino,* ed il *Rompelot.*

Il *Gura* ha la forma e la grandezza d'un arco d'Ottentotto selvaggio. Ad una delle sue estremità si attacca una corda di budello, e l'altra fine della corda si ficca con un nodo in un cannoncino di penna appianata e fessa. Il sonatore, trattando lo strumento, tiene la penna in bocca, e ne cava i diversi suoni mediante le diverse modulazioni del soffio.

Il *Rabuchino* forma una tavola triangolare, sulla quale sono attaccate tre corde di budello, sostenute da un ponticello, e si tendono a piacere col mezzo di bischeri.

Il *Rampelot* è il più romoroso strumento degli Ottentotti ed è formato da un tronco d'albero incavato, di circa due o tre piedi d'altezza. Vi si tende ad una delle estremità una pelle di montone ben conciata, che viene battuta con un bastone, o coi pugni.

OTTO PIEDI, *V.* PIEDE.

OUVERTURE (franc.). Pezzo di musica strumentale che precede all'Opera, al Ballo pantomimico, alla Cantata ec., e che in Italia ha il nome di *Sinfonia*.

Molti sono d'opinione che la Sinfonia debba essere una specie di estratto, una fedele analisi dell'Opera ec., cui precede uno specchio degli avvenimenti e delle passioni. Rousseau, Yriarte (*), Castil-Blaze ed altri trovano meschine siffatte imitazioni ed immagini enimmatiche, le quali palesano il cattivo gusto del Compositore; dicendo, che la Sinfonia meglio intesa sia quella che dispone talmente i cuori degli spettatori, che si aprano senza sforzo all'interesse che si vuole ingenerare ne' loro animi, e che per conseguenza tale Sinfonia deve conformarsi in una maniera generale allo spirito del dramma.

L'*Ouverture* è d'origine francese, e il Lulli in ispecie gli diede una forma determinata. Quasi sino alla metà dello scorso secolo la Sinfonia cominciava sempre con un *Grave*, che era seguìto da un *Allegro*, ed anche da una Fuga, dopo la quale si ripeteva in parte *il Grave*. Ormai non ha più veruna forma fissa; ma il voler ridurla ad una specie d'introduzione, non corrisponde certamente all'idea che deve concepirsi d'un pezzo di tal genere. Vero è che con siffatto procedimento il Compositore se la cava a buon mercato, ma inganna l'aspettazione dell'uditorio, e non lo prepara bastevolmente a ciò che ha da sentire. Il peggio si è di ridurre la Sinfonia a zero, e di trarsi d'impaccio con alcuni miserabili Accordi.

La Sinfonia dell'Opera appartiene totalmente alla musica istrumentale; quindi conviene che il Compositore vi spieghi tutto il suo sapere. Oltre le bellezze del canto, le Sinfonie richieggono altresì una

(*) *Otros in ella resumir intentan*
Los pasages diversos
Que se hallan en la Opera dispersos;
Diligencia pueril que en vano ostentan;
Porque la imitacion no causa agrado,
Si antes non se conoce lo imitado.
. . . . El maestro solido y prudente
Que la atencion concilia del oyente
Y su animo dispone
Para la situacion que se propone
Quando empieza el dramatico discurso.
(D. TOMAS DE YRIARTE. *la Musica*, p. 84).

fattura dotta, un disegno puro e rigoroso, un' armonia piena, variata, e ricca d' effetti.

OXYBAPHON MUSIKEN. *V.* ACETABULUM.

OXYPHONOS, chiamavasi presso gli antichi Greci colui che era dotato d' una voce acuta.

OXYPYCNI, *V.* SONI MOBILES.

P

P. Questa lettera così scritta (p) significa per abbreviazione (*piano*), e raddoppiata (pp.) *pianissimo;* talvolta trovasi anche triplicata (ppp.), ed in allora probabilmente indica ciò che volgarmente si dice *pianississimo*, o il più piano che sia possibile.

PADIGLIONE, s. m. Parte allungata in forma d' imbuto, che termina certi strumenti da fiato, come il Corno, la Tromba, il Trombone, l' Oboe, il Clarinetto.

PADIGLIONE CHINESE. Istrumento musicale da percossa, che ha la figura d'una specie di cappello d'ottone, che termina con una punta, ed è guernito con varie file di piccole campane. Il Padiglione chinese è assicurato mobilmente alla cima di una stanga di ferro mediante una scanalatura. Quegli che lo suona lo tiene in una mano, dandogli coll'altra un movimento di rotazione intorno al proprio centro; ovvero lo scuote fortemente in cadenza, di modo che tutte le campane risuonano insieme sul Tempo forte della misura.

Il Padiglione chinese ci è pervenuto dalla China, e si adopera nella musica militare, ed anche nella così detta *Banda* dell' orchestra di alcuni teatri.

PAEN, *V.* PEAN.

PALALAIKA. Chitarra a due corde, comunissima fra il basso popolo della Russia.

PALAEOMAGADIS, è lo stesso strumento di cui parlasi nell' articolo MAGADIS.

PALMULA. Nome latino del tasto negli strumenti a tasti.

PANARMONICO, s. m. Istrumento inventato in questi ultimi anni dal Sig. Gio. Nep. Mälzel a Vienna, il quale mercè un doppio man-

tice ed un cilindro, messo in moto da un peso, imita con naturalezza una musica di strumenti da fiato e da percossa.

PANAULON, s. m. *V.* l'articolo FLAUTO TRAVERSO.

PANMELODICO. Stromento inventato dal sig. Francesco Leppich a Vienna nel 1810. Esso consiste in un cilindro conico, mosso da una ruota, con cui s'intuonano bastoncini di metallo piegati in angolo retto, toccando leggermente la tastatura.

PANDORA, s. f. Piccola specie di Liuto, che ha meno corde del solito Liuto. Si crede originaria dell'Ucrania, ove è usata parte per l'accompagnamento del canto, parte per l'esecuzione delle danze nazionali e polacche.

Il corpo della Pandora inglese armata di 12 corde di metallo, è di forma piana ed inarcata. Molti sono di parere che questo strumento fosse noto fra gli antichi Egizj, appo i quali avesse tre corde.

PANDURA, s. f. Istrumento napoletano, poco differente dalla Mandóla, ma di mole più grande, armata di otto corde di metallo; manda una gradevolissima armonia, e si suona colla penna.

PANDURINA, s. f. Specie di Pandura armata di quattro corde, e fuor d'uso.

PANTALONE, s. m. Strumento crustico di corda, inventato verso il fine del secolo XVII da Panaleon Hebenstreit. Tal nome gli fu dato da Luigi XIV, allorquando l'inventore ne fece sperimento a Parigi nel 1705, innanzi la real Corte.

Il Pantalone somiglia al Salterio tedesco; ha una forma oblonga con due fondi di risonanze, di cui l'uno è armato di corde di metallo, e l'altro di corde di budello. L'estensione de' suoni è la medesima del Cembalo, ed il suono delle corde di budello ha qualche cosa di pomposo nelle corde gravi.

Vi sono pure de' Pantaloni con un fondo solo, armato di corde di budello.

PANTOFONO, o sia SONATUTTO: MUSICOGRAFO, ovvero SCRITTOR DI MUSICA. Due strumenti inventati recentemente dal meccanico Giuseppe Masera a Torino. Il primo eseguisce appuntino tutto ciò che il più abile professore può sonare sul Pianoforte. Mercè del secondo, la musica sonata dal professore trovasi scritta coll' indicazione del tempo, colla divisione delle battute, col valor delle note, cogli accidenti, colle pause, coi respiri (*v.* pure l'articolo MACCHINA DI NOTAZIONE). Applicando quindi al Pantofono con un particolar ordiguo, la carta su di cui rimane scritta la musica alla sua maniera, esso la

ripete colla maggior perfezione. Ambidue gli strumenti, uniti o separati, possono adattarsi in pochi minuti a qualunque Organo di chiesa, e a qualsivoglia Pianoforte, e coll'eguale prestezza separarneli ancora; cosicchè tanti Organi di chiesa, i quali per mancanza di chi sona, giacciono polverosi ed inutili per anni ed anni, se loro si adattasse il Pantofono del Masera, con quanta musica si vuole, scritta secondo il suo metodo, per accompagnamento di Messe, di Vespri, d'inni e di cantici religiosi, farebbero eccheggiare le volte delle chiese ne' dì festivi di nuova e quasi portentosa armonia (Estratto dalla gazz. di Torino; 19 aprile 1825).

PARADIAZEUXIS. Considerando la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI, si troverà che fra i Tetracordi *synemenon* e i *diezeugmenon* manca un Tuono intiero, cioè il *do*; tal Intervallo fu chiamato da' Greci *Paradiazeuxis*.

PARADOXUS. Nome che soleva darsi al cantante o sonatore che guadagnava il premio ne' giuochi olimpici.

PARAFONIA. *V.* GRECI ANTICHI.

PARAFONISTA. *V.* CANTORE.

PARAKELEUSTICON. Canzone degli antichi barcajuoli greci.

PARAKOUTAKION. Nome d'un canto alternativo nella Chiesa greca.

PARAMESE. } *V.* la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI
PARANETE. } ANTICHI.

PARANZE. Nome che anticamente davasi in Napoli a quegli allievi de' Conservatorj, che riservavansi all'esecuzione delle musiche prezzolate. Siccome dopo la fondazione di quei collegi il numero degli ammessi cresceva ognor più, perciò si metteva a profitto l'opera loro. I più piccoli servivano le Messe ed assistevano alle sepolture de' fanciulli in qualità d'angioletti ec.; i mezzani ed i maggiori d'età furono poi quelli che chiamavansi col nome di *Paranze*.

PARI, adj. *V.* TEMPO.

PARODIA, s. f. Pezzo vocale, sul quale mettonsi nuove parole, ovvero un pezzo strumentale che si trasforma in un'Aria per canto, acconciandovi delle parole, od anche in un altro pezzo strumentale col mezzo di cangiamenti; di che abbiamo un esempio nella *Parodia* fatta dal Cramer di una Suonata del Dussek.

Nella musica composta sulla poesia originale, il canto è fatto sulle parole: nella *parodia* le parole son fatte sul canto. Meno male se l'autore della parodia si conforma al carattere de' pezzi musicali. Così

Marmontel ajutava sovente Gretry a far ricomparire nelle sue nuove Opere delle Arie appartenenti ad altre composizioni dimenticate, o rimaste nel portafoglio. Quinault rese a Lulli lo stesso servigio che Marmontel a Gretry, trasformando le sue Arie di Violino in Arie di canto. Gli autori de' *Vaudevilles* in Francia hanno sottoposte nuove parole ad un gran numero d'Arie di ballo dell'*Armida*, di *Cimene* ec., di Marcie, di frammenti di Sinfonia. Sussiste anche un'intera Sinfonia a quattro pezzi di Mozart, messa in versi (V. Gazz. mus. di Lips. an. VIII. N.° 29. 30).

Per far la parodia d'un pezzo vocale od istrumentale è necessario di conoscere bene il meccanismo della frase musicale, per analizzarla sull'istante, e scegliere il metro lirico, le cesure, e le cadenze che le convengono.

PAROLE, s. f. pl. Nome che si dà al poema, sia grande o piccolo, da mettersi in musica, e dicesi comunemente: le *parole* sono belle, cattive ec.; di un Cantante che non pronunzia bene dicesi che non si capisce una *parola*, storpia, inghiottisce, o mangia le *parole*; d'un Compositore che adatta la sua musica al concetto del poeta e che esprime bene, dicesi che ha servito bene alla *parola:* e nel caso contrario, che la tradisce, e forma contrasenso alla *parola*.

PARRHESIA, dinotava anticamente il giusto uso de' suoni *mi*, *fa*, o come diciamo noi, evitare le relazioni non armoniche.

PARTE, s. f. Essendo la musica una lingua, in cui più discorsi possono farsi sentire contemporaneamente, non solo senza alcuna confusione, ma anche con reciproco ajuto, se son disposti secondo le regole dell'arte; ne segue, che ognuno di questi discorsi non può esser considerato come cosa da sè ed intiera, ma bensì come parte d'un gran tutto che nasce dalla loro riunione. Di là viene il nome di *Parte*, dato ad ognuna delle porzioni di quest'intero, e la quale per sè stessa forma un tutto più o meno completo, secondo l'importanza della medesima, ed il modo con cui è concepita.

La Parte principale si stabilisce generalmente ne' suoni più acuti del sistema musicale, essendo più penetranti, e per conseguenza più facili a distinguersi; e perchè possono esser sentiti in più gran quantità, e più lungo tempo senza noja e fatica. Le due Parti principali sono la più acuta e la più grave; per ciò il Soprano ed il Basso sono i due principali oggetti della sollecitudine del Compositore. Il Basso è per così dire la radice, ed il Soprano il fiore del ceppo armonico.

Nello stile di chiesa si scrivono a 8, 12, 20, 32, e persino a 48

Parti tutte differenti. Ma nella musica d'orchestra se ne contano raramente più di quattro, che si moltiplicano, raddoppiandole con cangiamenti concernenti il valor delle Note ed i disegni melodici.

Sotto la parola *parte* intendesi pure la porzione d'un gran pezzo di musica, come p. e. d'una Suonata, d'un Concerto, d'un'Aria, d'una Romanza, d'un Coro ec. Ogni regolare pezzo di musica dividesi in due parti, che in alcuni sono distinte con ritornelli, come nella Suonata, nel Quartetto, Quintetto istrumentale ec., nel qual caso la prima parte s'eseguisce due volte. Le due parti d'un'Aria, d'un Coro, d'un Concerto ec., non sono separate l'una dall'altra, atteso che tali composizioni devono eseguirsi senza interruzione e ripetizione, a meno che non sieno fatte a guisa di *Rondò*. Ma la cadeuza sulla Dominante indica la fine della prima parte, e la seconda comincia immediatamente dopo tal riposo. Questa seconda parte s'apre ordinariamente ne'pezzi di musica strumentale con diverse modulazioni e ricerche armoniche; i motivi di già presentati vi compariscono di nuovo sotto forme più strette, e con una maggior ricchezza di ornamenti. L'abile Compositore vi spiega tutta l'arte sua, facendo un ottimo uso de'suoi Motivi.

Gl'intendenti di musica giudicano perciò un pezzo strumentale dietro il valore della seconda parte; la prima può essere prodotta dalla sola immaginazione, ma la seconda richiede l'unione del genio alla dottrina.

Talvolta la parola *parte* dinota la qualità della musica p. e. *parte vocale*, *parte istrumentale.*

Finalmente chiamasi anche *parte* la carta di musica scritta o stampata, da eseguirsi da un cantante o sonatore; quindi dirassi p. e. la *Parte del Tenore*, *la Parte del Violino* ec.

PARTE DOMINANTE, quella che sostiene la cantilena principale.

PARTE ESTREMA, è la più alta, e la fondamentale. Le *parti estreme.*

PARTE FONDAMENTALE, *V.* ACCORDO.

PARTE INFERIORE. Questa può essere la più bassa, ma non sarà perciò sempre fondamentale.

PARTE MEDIA, è quella che trovasi fra la suprema e la fondamentale.

PARTE SUPERIORE, è quella che non serve di fondamento, e può esser anco una media.

PARTE SUPREMA, è la più alta.

PARTI REALI. Una composizione a Parti reali dicesi quella, in cui ciascuna Parte è scritta con un diverso progresso; ovvero dove le parti gareggiano l'una coll'altra in modo tale, che tutte sono obbligate all'alternazione de' soggetti, risposte, ed imitazioni che in siffatta composizione artificiosamente s'introducono per far intendere tutte le diverse Parti ben distinte, e che inoltre s'uniscono frequentemente insieme. Nel primo caso si chiamano *Parti reali a Pieno*, nel secondo *Parti reali obbligate*.

Si è già osservato nell'articolo PARTE, che singolarmente nella musica sacra si scrivono talvolta de' Cori a 8, 12, 20, sino a 48 Parti tutte differenti. Non si può per altro determinare in generale la somma delle Parti reali, di cui un pezzo di musica sia capace. Marpurg nel suo libro intitolato: *Handbuch bey dem Generalbass und bey der Composition. Berlin* 1762. *Th. III.* § *V*, ha calcolato la probabilità d'un pezzo a 133 Parti reali.

Le Parti de' Cori a otto o dodici reali ec., risultano dalle quattro Parti della musica vocale, ciascuna divisa in due, tre ec. e distribuite in due, tre Cori ec., di modo che tanto l'uno che l'altro de' medesimi contenga egualmente un Soprano, un Contralto, un Tenore ed un Basso. Siffatti Cori dividonsi in primo, secondo, terzo ec. Questi si fanno alternare ancora per dar un conveniente riposo alle Parti, e per accrescere maggior varietà al pezzo. In tal caso però non si ha in sostanza che una composizione a quattro, e non si riconosce per una composizione veramente a Parti reali se non quella di cui già abbiamo parlato.

PARTIMENTI, s. m. pl. Esercizj sul Basso cifrato e non cifrato, per lo studio dell'armonia e dell'accompagnamento.

PARTITURA, s. f. Collezione di tutte le Parti d'un componimento musicale, poste l'una sotto l'altra, battuta per battuta, sopra righi speciali, di modo che con un'occhiata il tutto possa vedersi.

La disposizione delle Parti nelle Partiture varia assai fra i Compositori. Molti usano di mettere in capo gli strumenti da arco di Violino e di Viola, indi gli strumenti da fiato di legno nell'ordine seguente: Ottavino (se occorre), Flauto, Oboe, Clarinetto e Fagotto; poscia gli strumenti da fiato di metallo, come i Corni, le Trombe; in appresso i Timpani, la Cassa ed i Tromboni; seguono le Parti vocali, ed in fine il Contrabbasso, cui nel caso di bisogno precede nel penultimo rigo la Parte del Violoncello.

Metter in Partitura, cioè: scrivere le Parti separate in modo che

trovinsi l'una sotto l'altra, onde chi vi getta lo sguardo possa immantinenti comprendere lo spirito della composizione, l'artificio dell'intreccio, e fissarne con verità ed espressione la sua giusta esecuzione.

Leggere la Partitura, esaminare un dato pezzo di musica scritto nel modo indicato, od eseguirlo nell'istesso tempo sul Pianoforte (*v.* ACCOMPAGNAMENTO).

PARYPATE. *V.* la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI.

PASSACAILLE (franc.) Specie di Ciaccona fuor d'uso, in Tempo $\frac{3}{4}$, di movimento moderato e di carattere serio; la melodia di otto battute senza riprese, si variava melodicamente nelle sue ripetizioni. Gluck ne ha scritto varie nelle sue Opere.

PASSAGGIO, s. m. Significa, 1) passare da un Tuono all'altro, quindi i *Passaggi enarmonici*; 2) una specie d'ornamento melodico di più suoni successivi per grado o per salto, che cadono sopra una sillaba del testo, o sopra una Nota principale, prescritti dal Compositore, oppure aggiunti dall'esecutore; ben inteso che tal Passaggio provenga dal gusto fino ed ajuti l'espressione, diversamente non servirebbe che a far risaltare la bravura del Cantante, lo che non è certamente quello che più deve cercare nell'Opera (*v.* anche l'articolo ABBELLIMENTI).

PASSEPIED (franc.). Danza fuor d'uso, che si dice esser venuta dalla Brettagna in Francia. Il suo carattere è leggiadro e di nobile allegria; la sua melodia in Tempo $\frac{3}{8}$ o $\frac{3}{4}$, ha due riprese di otto battute cadauna, e si eseguisce col movimento un po' più vivo del Minuetto.

PASSIO. I quattro racconti degli Evangelisti della Passione del nostro Signore, vengono nella Chiesa cattolica nella Settimana Santa e nella domenica della Passione cantati in dialogo, distinguendosi *la voce del Salvatore*, dell'*Evangelista* che diccsi *Testo*, e degli altri personaggi che sonovi introdotti, i quali si comprendono sotto la parola *Turbe*. Queste sono per lo più composte in musica a sole voci 3 o 4, e codeste composizioni chiamansi *Passio*. In alcuni luoghi, come a Venezia, usasi di mettere in musica anche *la voce del Salvatore* (che deve però esser cantato da un sacerdote), e si fa anche accompagnare da varj strumenti, come Viole, Violoncelli, ed anche da strumenti da fiato.

PASSIONATO, adj. *V.* APPASSIONATO.

PASSIONE, s. f. *V.* AFFETTO.

PASSO, s. m. Porzione d'un pezzo musicale che presenta un senso. Si dice: questo *passo*, o *tratto* è bello, grazioso ec.

PASTICCIO, s. m. Componimento musicale, in cui i pensieri musicali sono affastellati senz'ordine, ed a contrasenso; ovvero in cui entrano diversi pezzi o frasi d'altri Compositori, ed in allora dicesi *pasticciato, impasticciato*. La musica d'un Ballo che si componga di pezzi di differenti autori, ma senza buona scelta, e senza analogia al soggetto, chiamasi anch'essa un vero *pasticcio*.

PASTORALE, s. f. dinota o un componimento musicale di carattere semplice e campestre, ma tenero, per lo più in Tempo $\frac{6}{8}$, con movimento moderato; o un dramma musicale che rappresenta qualche avvenimento dell'ideale vita campestre, ed in cui tutti i sentimenti espressi hanno l'impronto della semplicità ed innocenza rurale. Anche un Ballo, una Messa, una Sinfonia, una Suonata, quando prendono o dipingono tal carattere, assumono il nome di *Pastorale*, come p. e. la Messa pastorale dell'Ab. Vogler, la Sinfonia pastorale di Beethoven, la Pastorale del terzo Concerto di Pianoforte di Steibelt ec. Le Suonate d'Organo ed altre composizioni ecclesiastiche di simile carattere, siano Messe, Inni ec. usansi particolarmente nella notte e festa di Natale. Così vengono adoperate nel Teatro, sia nell'Opera, sia nel Ballo, ogni qual volta presentansi sulla scena pastori, paesani ec.

PASTOSO, adj. *Voce pastosa*, piena, pieghevole, morbida ed insinuante.

PAT-LONG. Istrumento, o piccolo *carillon* de' Siamesi.

PATETICO, adj. *V.* SUBLIME.

PATHOS. Questo vocabolo greco significa nell'ampio suo senso *passione;* nel senso più stretto il *pathos* consiste nel sublime, nella serietà e nella dignità del sentimento, escludendo l'aggradevole. Gli stessi Greci oppongono il *pathos* all'*ethos* (morale); e Longino dice espressamente, che il primo è altrettanto unito al sublime, quanto il secondo lo è all'aggradevole ed al dolce: *Παθος δε ὑψους μετεχει τοσουτον οποσον ἠθος ἡδονῆς* C. XXIX.

PAUSA, o SEGNO D'ASPETTO, indica la sospensione dell'esecuzione di quella Parte, in cui trovasi cotal segno. Ogni Nota di diverso valore ha la sua Pausa propria. La Pausa della Breve viene indicata da una picciola linea perpendicolare, che tocca due righe vicine (Fig. 117 *a*); quella della Semibreve da una picciola linea orizzontale che tocca la parte inferiore della riga (*b*); quella della Minima nello stesso modo della Semibreve, colla differenza però che la linea tocca la parte superiore della riga (*c*); quella della Semiminima con un sette al rovescio (*d*); quella della Croma con un sette (*e*);

quella della Semicroma con un sette ed una linea orizzontale al di sopra, ovvero con un r (*f*); quella della Biscroma con un sette e due lineette come sopra (*g*); quella della Semibiscroma con un sette e tre lineette pure come sopra (*h*). Vi sono poi delle Pause di più battute (*i*), e Pause indeterminate che si indicano arbitrariamente co' numeri arabici (*k*).

Le Pause di minor valore hanno pure altri nomi proprj. Così p. e. chiamasi la Pausa di una *Battuta* quella della Semibreve, *Mezza battuta* quella della Minima, *Quarto* quella della Semiminima, *Mezzo quarto*, oppure *Ottavo* quella della Croma, *Respiro* o *Sedicesimo* quella della Semicroma, *Trentaduesimo* quella della Biscroma, e *Sessantaquattresimo* quella della Semibiscroma.

PAUSA GENERALE. *V.* FERMATA.

PAVANE (franc.). Antica danza fuor d'uso, di carattere serio, in cui i danzatori faceano una specie di ruota, che somigliava al pavone quando spiega la coda. L'uomo si serviva, per tale ruota, della sua cappa e della sua spada.

PEAN. Canzone greca cantata in onore d'Apollo e di Diana, ed allusiva alla vittoria d'Apollo contro il Mostro Pitone.

PECTIS. Istrumento da corda degli antichi Greci, la cui invenzione da Ateneo fu ascritta alla poetessa Saffo.

PEDALE, s. m. Pare che l'uso del Pedale riconosca il suo principio dall'Organo, giacchè la derivazione di questo termine proviene dalla Pedaliera di detto strumento (*v.* PEDALIERA).

Il Pedale o Cadenza continuata dicesi il ritardo della cadenza finale, praticato nelle Fughe o ne' pezzi fugati sulla Dominante che precede la cadenza finale, ripetendo od imitando nelle altre Parti qualche tratto del tema principale, oppure continuando la precedente melodia in varie complicate forme armoniche, come p. e. nella Fig. 118, in cui la voce fondamentale serve di Pedale. Vi sono poi altri Pedali ancora all'acuto e nel mezzo (detti così impropriamente), come pure Pedali doppj (Fig. 119).

Nelle Suonate d'Organo, ed anche in quelle composte per i Pianoforti con pedaliera, segnansi nella Parte di Basso alcune Note fondamentali, od anche di Basso continuo con imitazioni al di sotto delle Note che servono per la mano; o vi s'aggiunge per codeste note inservienti al Pedale obbligato una terza riga musicale.

Così quando si vuole che l'Organista non accompagni le Note del Basso, e suoni invece la Pedaliera, scrivesi la parola *Pedale*. Talvolta

vi sono pur anco accennati i numeri, ed in allora indica la sopr'accennata Cadenza continuata, e tiensi ferma sulla Pedaliera il suono suo, di cui essa viene formata.

Una parte della scienza de' gran Compositori mostrasi ne' loro Pedali, su i quali fanno sentire Accordi armoniosi, e Parti dottamente intrecciate con un Contrappunto profondamente calcolato. Il tutto ottiene non di rado un bellissimo effetto anche sull' orecchio poco fatto per l'armonia.

PEDALIERA, s. f. Tastiera dell'Organo, o d'un Pianoforte che si sona co' piedi; i singoli tasti della medesima diconsi ordinariamente *Pedali.* Si dà anche il nome di Pedaliera alle piccole leve che fanno muovere il meccanismo dell'Arpa ec.

La Pedaliera dell'Organo fu inventata a Venezia, dopo la metà del secolo XV da un Tedesco di nome Bernardo. Sabellico (Marco Antonio Coccio) nel secondo Tomo delle sue Opere (*Ennead. IX. lib.* 8) ne parla nel modo seguente: *Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia praestantissimum plures annos Venetiae habuerunt* Bernardum *cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus esset: omnia Musicae artis instrumenta scientissime tractavit: primus in Organis auxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funicolorum attractu: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accomodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suas.*

Quasi tutti gli Organi inglesi non hanno Pedaliere, lo che sembra tanto più singolare, quanto che l'Organo riceve da esse la sua energia e gravità, cose per vero dire convenienti al carattere della nazione inglese.

La Pedaliera dell'Organo contiene ordinariamente due Ottave, atteso che non vi s'eseguisce fuorchè la voce fondamentale. Riguardo al trattamento della medesima *V.* l'articolo PORTAMENTO DE' PIEDI.

La Pedaliera di cui sono provvisti alcuni Pianoforti, sono di due specie: una somiglia a quella dell'Organo, ed è la più rara; l'altra più frequente è formata di cinque così detti *pedali* nel modo seguente. Il primo a sinistra chiamasi *sordina,* perchè produce l'effetto della medesima; il secondo leva gli smorzatori, prolungandone il suono; il terzo caccia innanzi alcune linguette di pelle di bufalo fra le corde e i martelli, per cui rende i suoni più dolci e più soavi, avendo per tal motivo il nome di *celeste;* il quarto porta appresso alle corde una

stecca coperta di carta o di un pezzo di stoffa, che vibrando contro le corde imita il suono del Fagotto; il quinto finalmente mette in azione la così detta Banda, ed è il più raro di tutti.

Della Pedaliera dell'Arpa parlasi nell'articolo ARPA.

PEDALIZZARE, v. a., sonare la Pedaliera.

PENORCON. Istrumento fuor d'uso della famiglia della Cetra, con manico largo, armato di nove corde, che si pizzicano colle dita.

PENTACORDO. Scala di cinque gradi diatonici.

PENTADICUS CONCENTUS, composizione a cinque.

PENTATONON. Intervallo di cinque Tuoni interi, o sia la Sesta maggiore.

PENTECONTACHORDON. Istrumento fuor d'uso a guisa di Cembalo, inventato dal Napoletano Fabio Colonna al principio del secolo XVI. Le voci vi erano divise in quattro parti, e cadauna avea il suo proprio tasto e la sua propria corda, onde poter esprimere i naturali rapporti de' suoni in tutte le scale. L'inventore chiamò siffatto strumento *lincea*, ed anche *pentecontachordon*, essendo composto di 500 corde ineguali.

PER ARSIN. *V.* ARSIS.

PERCUSSIONE, s. f. *V.* PREPARAZIONE.

PERDENDOSI, dicesi quando si minuisce o smorza a poco a poco la forza del suono sino al pianissimo.

PERFETTO, adj. Epiteto che serve come aggiunto a' vocaboli *Accordo*, *Cadenza*, *Consonanza*, *Intuonazione*, *Quinta*, *Tempo* ec. (*v.* il significato ne' rispettivi articoli). Unito alla parola *Rapporto* significa originario (*).

PERFEZIONAMENTO, s. m., chiamasi la così detta *lima*, che si dà ad un lavoro d'arte terminato in tutte le sue parti, relativamente al disegno e alla condotta.

Il disegno e la disposizione d'un pezzo musicale richiedono l'invenzione e lo stabilimento delle sue parti essenziali; la condotta esige un lavoro delle parti tale, che corrisponda a tutte le varie modificazioni del sentimento da esprimersi; nel perfezionamento s'occupa finalmente l'autore colla finizione totale dell'opera sua, dandole tutte

(*) Nella musica pratica non si fa distinzione del Semituono maggiore e minore, abbenchè differiscano originariamente nel rapporto 128 : 125; dovendo quindi indicare l'uso del Semituono maggiore nel suo originario rapporto 16 : 15, si dirà nel suo rapporto perfetto.

quelle bellezze accessorie, che vi possono aver luogo, senza recar danno alle sue prerogative essenziali.

PERFIDIA, s. f. Termine musicale antico che vuol dire, affettazione o ostinazione di far sempre la stessa cosa, lo stesso movimento, lo stesso passo, le medesime figure. *Contrappunto perfidiato, Fuga perfidiata*, Contrappunto o Fuga in cui s'ostina a seguir sempre lo stesso disegno. Una quantità d'esempj se ne trova ne' *Documenti armonici* di Angelo Berardi.

PERIODO, s. m. Unione di varie frasi melodiche, che in sè contengono un senso completo. S'intende da sè che un tal senso completo richiede al suo fine una cadenza perfetta.

Il periodo *quadrato* è propriamente quello che è composto di quattro membri; ma si dà anche tal nome a qualunque periodo formato di buoni elementi ben composti fra loro (*v.* l'articolo seguente).

Alcuni chiamano anche periodo una singola parte d'un pezzo di musica, la quale da sè medesima presenta già un senso perfetto.

PERIODOLOGIA, s. f. Questa scienza che ha per oggetto la simetria ritmica, insegna il modo di unire le singole frasi in un completo periodo. Nella composizione musicale devesi aver riguardo oltre all' intrinseca relazione delle frasi da unirsi, anche a' punti seguenti, che risguardano la loro forma esteriore: 1) all' interpunzione, o sia formola finale d'un membro periodico ch' esprime un senso perfetto, producendo il massimo o minor grado di riposo; nel primo caso chiamasi *cadenza*. 2) Alla qualità ritmica, ovvero al numero delle battute comprese nella parte melodica, come pure alla così detta *quadratura*, o sia numero somigliante de' membri della misura di tre, quattro, cinque ec.; i più aggradevoli sono quelli di quattro. 3) Alla qualità logica, cioè, a quello che richiedesi a produrre un senso perfetto; lo che deve essere egualmente osservato nell' unione di due melodie, acciò sembrino nella loro forma esteriore una sola. Così p. e. quando si omette nella Fig. 120 l'ottava battuta marcata con *a*), e si comincia in vece colla battuta *b*), il che si chiama pure *soffocamento di battuta*.

PERIODONICUS. Nome del cantante che riportava il premio in tutti i così detti giuochi sacri degli antichi Greci.

PERORAZIONE, s. f. *V.* STRETTA.

PERPETUO, adj. *V.* CANONE.

PER THESIN. *V.* THESIS.

PESANTE, adj., indica un'esecuzione tardiva e lenta con forza.

PETTEIA. Parte della melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

PEZZI CONCERTATI, diconsi tutti i pezzi drammatici eseguiti da più d'una persona. Così il Duetto, Terzetto, Quartetto, Quintetto, Sestetto ec., sono pezzi concertati, purchè ogni Parte vi sia distinta, dialoghizzi colle altre, e s'uniscano fra loro all'occorrenza; quindi i Cori, sebbene composti di più Parti, non sono qualificati come pezzi concertati.

Ancorchè il Duetto, e il Terzetto sieno pezzi concertati, ciò nondimeno ordinariamente un tal nome si dà di preferenza soltanto al Quartetto, Quintetto ec.

Egli è in ispecie in questi pezzi che il Compositore deve variare i colori, dietro il carattere de' personaggi introdotti sulla scena, ed a norma della diversità degli avvenimenti.

PEZZI MUSICALI DI TROMBA (musica militare), sono in generale que' pezzi di cui la cavalleria si serve, onde dare certi segni determinati, che in lingua francese chiamansi: *Portés selles, à cheval, cavalquet, la retraite, à l'étendart, alarme, appel, ban, charge, fanfare, touche guet*, ed alcuni altri.

PEZZO, s. m. Componimento musicale intero. Si dice *pezzo vocale, pezzo istrumentale*.

PHONAGOGUS. Nome antico del tema della Fuga.

PHONASCUS. Gli antichi, particolarmente i Romani, erano avvezzi, presentandosi in pubblico come cantanti od oratori, d'avere vicino a sè una persona incaricata a dar loro certi segni, tostochè cominciavano ad esagerare la voce e perderne la chiarezza; un tal custode di voce avea il nome di *Fonasco*. È noto p. e. che l'Imperatore Nerone non parlava nè cantava mai senza il suo *Fonasco*, e che questi ebbe l'ordine di avvertirlo allorquando parlava troppo alto, e se mai tal avvertimento fosse infruttuoso di chiudergli la bocca con un panno.

PHORBEIA, *V.* CAPISTRUM.

PHORMINX. Istrumento di corda de' Greci antichi di cui s'ignora la qualità (*v.* GRECI ANTICHI).

PHOTINX. Antichissimo strumento da fiato egiziano, che avea la forma d'un Flauto torto.

PHYLOLOGICA (musica). Così chiamavano gli antichi la parte della musica, che appartiene alla storia.

PHYSHARMONICA. Istrumento simile all'Aelodicon, inventato dal Sig. Antonio Hackel a Vienna, in cui alcune molle d'acciajo o di ottone producono il suono mediante una corrente d'aria.

La Fisarmonica, che ha la forma d'un Pianoforte a tavolino di sei

ottave, è provvista d'un mantice; imita nel Basso il Pedale dell'Organo, nel medio il Corno inglese o Corno bassetto, e nell'acuto il Flagioletto.

PHYSIOLOGICA (musica). Nome che gli antichi davano a quella parte della musica, che risguarda le proprietà de' corpi sonori.

PI. Istrumento de' Siamesi, che non è altro fuorchè una specie di *Scialumò*, con un suono assai acuto.

PIANISSIMO (abbr. *pp*) indica il massimo grado del *piano*.

PIANISTA, s. di 2 g. Artista musicale che sona il Pianoforte.

PIANO (abbr. *p*) con un suono debole. Il grado d'un piano deve per altro essere regolato secondo le circostanze, e sempre proporzionato al caso, in cui viene impiegato. Così p. e. accompagnando un cantante od istrumento obbligato, il grado del piano deve approssimarsi al pianissimo; il piano indicato alla Parte delle Viole e de' Violoncelli, che fanno le veci del Contrabbasso, deve essere più sensibile ed avvicinarsi quasi al mezzo forte. Passa egualmente una notabile diversità del piano fra i teatri piccoli e grandi; in ogni caso poi sarebbe una vera ed imperdonabile negligenza il trascurare del tutto l'osservanza de' piani ne' teatri vasti assai.

La parola *piano* serve pure d'epiteto a quella di Musica e Canto. *Musica piana*, *Canto piano*, o sia *Canto fermo*, in opposizione a Musica misurata, Canto figurato.

I Francesi chiamano anche il Pianoforte semplicemente *Piano*, pronunciandolo *Pianò*.

PIANO DI RISONANZA, *V.* RISUONANZA.

PIANOFORTE, adv. preso anche sostantivamente. Modificazione del suono nell'esecuzione. Dicesi d'un esecutore o d'un orchestra, che *manca di pianoforte*, *non si sente il pianoforte* ec.

PIANOFORTE, o FORTEPIANO, s. m. Istrumento a tasti generalmente tenuto in pregio ai dì nostri, il quale a differenza de' Cembali antichi ha de' martelletti, che col mezzo di leve vengono alzati e scoccati contro le corde, lo che abilita il vero sonatore a modificare con grand'effetto i differenti gradi de' forti e piani; ha inoltre de' smorzatori, che nell'atto che si abbandona il tasto, ricadono sulle corde, e ne fanno totalmente sparire il suono.

Il conte Carli nella sua grand'Opera stampata a Milano nel 1788, Tom. XIV pag. 405, asserisce che Bartolomeo Cristofori, Padovano, fu lo scopritore del Pianoforte o Cembalo a martelletti nel 1718: consta peraltro che Cristoforo Amadeo Schröter, Organista nella catte-

drale di Nordhausen, ne fu l'inventore nel 1717. Alcuni anni dopo il Pianoforte venne perfezionato dal Silbermann; acquistò indi la massima sua perfezione in sul finire dello scorso secolo dall'Organista e meccanico Gio. Andrea Stein in Augusta. E di fatti i Pianoforti dello Stein, che si fabbricano attualmente a Vienna, vengono tutt'ora dai conoscitori preferiti a tutti gli altri.

Il sig. Mott a Londra, aggiunse recentemente a'Pianoforti un meccanismo simile del sig. Walker (*v.* CELESTINO), e ne rese il suono più forte ancora. Egli lo qualifica col nome *Sostenute-Pinoforte*.

Il defunto conte Stanhope fece fabbricare a Londra de'Pianoforti con una sola corda d'acciajo per ogni tasto, in cui i martelletti battevano dall'insù all'ingiù, a guisa d'un collo di cicogna, e lor diede il nome di *Grand-Pianoforte*. Sono per altro non poche le imperfezioni di tale strumento.

Il sig. Streicher, fabbricatore di Pianoforti a Vienna, migliorò tale strumento nel 1824 in due differenti modi. Primo: coll'adattarvi un Registro, che fa sentire contemporaneamente l'ottava d'ogni tasto nell'atto della sua risuonanza, per cui il suono acquista maggior forza e pienezza. Secondo: la tavola armonica occupa l'intera cassa, avendo *sopra di sè* la tastatura coi martelli circa un piede più alto. Sì fatto Pianoforte con voce più forte e più piena, si sona comodamente stando in piedi; sedendo richiede un posto più elevato.

La nuova tastatura del sig. Staufer, pure fabbricatore di strumenti a Vienna, forma una linea leggiermente curva, a foggia di ventaglio, locchè agevola assai il movimento e l'incrociamento de'bracci; tale forma concava non è però favorevole al suono di quattro mani.

Si dà al Pianoforte la forma d'un quadrato oblungo, o d'un triangolo rettangolo; nel primo caso dicesi volgarmente Pianoforte *a tavolino*, nel secondo *a coda*. Quest'ultima forma era quella de'Clavicembali antichi, ed è certamente la più pittoresca e la più favorevole per l'effetto dello strumento. La forma de'Pianoforti verticali è pochissimo in uso.

Se il Pianoforte non può sempre sviluppare tutte le sue prerogative in un vasto recinto, ed in mezzo a molti altri strumenti, tanto maggior pregio acquista nelle sale, ove da sè solo forma un'armonia completa, sia che una mano brillante eseguisca delle Suonate, come quelle di Clementi o di Beethoven, o che un abile accompagnatore vi sostenga la melodia delle voci. Se il Violino è il sovrano dell'orchestra, il Pianoforte è il tesoro dell'armonista e del cantante. In ogni casa

dove siavi radunanza di gentili persone, e nella campagna particolarmente può essere di grande utilità. Mancando il Quartetto vi si supplisce col Pianoforte, e coll'ajuto di due o tre voci, d'uno spartito di Cimarosa, eccovi stabilito immediatamente un concerto delizioso.

PIATTI, s. m. pl. (franc. *cymbales*). Istrumento da percossa, composto di due piastre circolari di rame del diametro d'un piede, e di una linea di grossezza, che hanno al loro centro una piccola concavità ed un buco, in cui s'introduce una doppia coreggia. Se ne cava il suono passando le mani in queste coreggie, e battendo i Piatti l'uno contro l'altro dalla parte concava; tale suono è penetrante, ma non apprezzabile.

I Piatti fanno parte della così detta *Banda*, che in Italia si usa nelle orchestre grandi.

PICCHETTATE (Note). Serie di Note ascendenti, discendenti o ribattute, che segnansi con punti ed un arco tirato al di sopra; indicandone che tutte debbano essere eseguite con un'arcata sola, e saltellata con polso libero sovra le corde (Fig. 121).

Le note picchettate differiscono dalle Note portate in quanto che queste non fanno staccar l'arco, ma nelle picchettate dev'anzi molto staccarsi. Così il Galeazzi. Altri vogliono che la *picchettatura* s'ottenga, servendosi della punta dell'arco, battendo tutte le Note egualmente con forza senza levar l'arco dalla corda, ed aver il polso libero.

PICCHETTATURA, s. f. *V.* l'articolo precedente.

PICCOLO, adj. Epiteto che si usa come aggiunto di Flauto, Violino ec.

PIEDE, s. m. Vocabolo che indica: 1) il rapporto dell'acutezza o gravità, con cui si praticano le quattro Ottave dell'odierno sistema, ed in tal caso la parola *piede* è presa dalla misura della lunghezza propria al corpo della canna d'otto piedi del *do* basso sotto le righe (*v.* ORGANO); dicesi anche un Organo di 8 piedi, un Registro di 16 piedi ec. 2) Un membro melodico di certe determinate specie di Note (*v.* METRO); e 3) la parte inferiore d'alcuni strumenti, come p. e. dell'Oboe, del Flauto ec. e della canna d'Organo.

PIENA (musica). Contrapposta questa espressione a quella di *musica vuota*, indica, che la composizione è ricca d'armonia, d'ottima distribuzione delle Parti, e d'artificio nel contrappunto; mentre l'altra dinota, che è di armonia comune e digiuna, povera d'istrumentazione, e pecca di soverchia semplicità.

PIENO, preso sostantivamente. Pezzo di musica a più voci can-

tanti, contrapposto ad un pezzo a solo, o ad un Duetto ec. Dicesi *il primo ed ultimo pieno del Kyrie, Dixit* ec., perchè al solito si comincia con un Coro a più voci, e si termina con simile composizione.

PIFFERO, s. m. Istrumento da fiato della natura dell'Ottavino, con cui ordinariamente s'accompagna il Tamburo. Esso viene sonato come il Flauto, ma da lui si distingue però in ciò: 1) che è forato del tutto in modo uguale; 2) non ha chiavi, e soltanto sei buchi per le dita, ed uno per la bocca; 3) è assai minore del Flauto, e d'un'Ottava più alto, e 4) nelle Ottave alte ha un suono più forte e più vibrante. La sua estensione è dal *re* chiave di Violino in quarta riga sino al *re* acutissimo tagliato sei volte, compresi i suoni *fa* ♯, *sol* ♯, e *do* ♯.

PILAUDI. Nome greco de'sonatori di Tibie per i teatri.

PITTAGORICI, *V.* ARISTOSSENJ.

PITTURA MUSICALE. La musica ha due sorta di pittura: *objettiva* e *subjettiva*. La prima è una mera imitazione fisica, come l'imitazione del fischio d'aria, del canto degli uccelli, della tempesta, del colpo del cannone ec.; ma siffatta imitazione materiale vuolsi adoperarla parcamente e con giudizio, per essere troppo lontana dal bello ideale, che è l'anima e lo scopo delle arti imitative. La pittura subjettiva tende a risvegliare de'sentimenti analoghi all'oggetto, come p. e. il silenzio della notte ec.

I mezzi per la Pittura musicale consistono nella scelta del Modo, del Tuono, della melodia, dell'armonia, del movimento, del metro, del ritmo, della voce, degli strumenti, come pure de' varj gradi della loro acutezza e gravità, e della loro forza e debolezza. Il Compositore filosofo troverà in tali mezzi una miniera inesauribile, onde dipingere gl'interni sentimenti e moti dell'anima.

PIÙ, adv. Epiteto che serve per aggiunto alle parole *allegro, forte, stretto, mosso*, ec.

PIVA, s. f. *V.* CORNAMUSA. Si dà anche tal nome a certe composizioni, nelle quali si cerca d'imitare l'effetto delle Arie della Piva, sonate da quelli che fanno ballare gli orsi, per cui in lingua francese diconsi *danses d'ours.* Tale effetto consiste nel far russare i Bassi, i Fagotti ed i Corni in *pedale*, mentre le voci bianche del Violino, dell'Oboe ec. eseguiscono sugli acuti un canto campestre e montanaro. Simile canto comincia ordinariamente soltanto alla quarta o quinta Misura, e cessa di tempo in tempo, per far sentire il continuo ronzo del grave *pedale* e dell'armonia intermedia.

Il bel Finale della 16.ª Sinfonia di Haydn in *re* minore è una *Piva.* Ordinariamente si chiamano anco *Piva* le sonate d' Organo di genere pastorale, che si usano nella festa di Natale, ed in allora l'Organo perde talvolta il suo nome, per prendere quello della Piva, di cui imita gli effetti, e si dice *sonar la Piva*, invece di *sonar l' Organo.*

PISME. Canzoni morlacche. *V.* GUZLA.

PIZZICATO (abbrev. *pizz.*) Termine usato nelle Parti d' istrumenti da arco, e significa che le Note talmente segnate non si sonano coll' arco, ma si pizzicano col dito; le parole *coll' arco*, o semplicemente *arco*, indicano il sito, ove si torna a sonare come prima.

PLAGALE, *dicitur a plagon, nempe a latere, seu a plagios, id est ab obliquo*; perchè i Modi plagali sono formati dalla medesima specie della diapente e diatesseron, lati de' Tuoni autentici, ma obliquamente, cioè al contrario discendente (*v.* l'articolo MODO).

Un celebre autore derivò la parola *plàgale* da *plagiario*, vale a dire preso da un altro; la parola greca πλαγιος non ha però nulla di comune con tale interpretazione.

PLAGIO, s. m. Furto musicale, o sia involare passi interi ec. ad altri Compositori, e spacciarli per proprj, per cui si dà il nome di *plagiario* a colui che commette furti musicali.

PLAIN CHANT. Nome francese del Canto fermo.

PLAISANTERIE. Nella prima metà del secolo scorso si diede alle volte tal nome a brevi componimenti per Cembalo di carattere gajo, che alternavano con melodie di ballo.

PLASMA. Questa parola latina è presa dalla musica. Gli antichi Greci distinguevano già απλαςως αδειν, e μετα πλαςματος αδειν, che Plinio tradusse con *musica simplex*, e *varietas et luxuria cantus.* Così dice Quintiliano (*Ins. Orat. I.* 8): » *Sit lectio virilis et cum suavitate gravis — non tantum in canticum dissoluta, nec plasmate (ut nunc a plerisque fit) effeminata.* Il giovine Cesare disse un giorno ad un tal lettore con voce esagerata: *si cantas, male cantas, si legis, cantas* (Quintil. I. I.).

PLESSIMETRO, s. m., inventato dal dottor fisico Giovanni Finazzi di Omegna, Stato sardo, domiciliato a Milano. Consiste in una macchinetta atta a battere la musica qualunque ella sia, colla massima esattezza, che ha i vantaggi sopra lo strumento conosciuto col nome di Metronomo: 1) di segnare con distinzione le battute ed i quarti, o le sole battute ad arbitrio, e di non avere per conseguenza il gravissimo difetto di confondere le une con gli altri, rendendosi così

quasi inservibile per l'uso a cui è destinato; 2) che con estrema facilità si cambia la celerità e la qualità della battuta, e si ferma e si mette in moto colla massima prestezza.

PLETTRO. Nome generale dello strumento ausiliare, con cui s' intuonano i corpi sonori, come p. e. i pezzi di legno torniati co' quali si sonano i Timpani, il pezzettino di penna all' uopo di pizzicare varj strumenti di corda ec.

Anticamente le corde venivano percosse o sonate col Plettro. Quindi è che Plutarco negli *Apoftegmi laconici* avverte, che gli Spartani, religiosi osservatori in tutto delle antiche costumanze, punirono un sonatore di Cetra, perchè non servivasi del Plettro, ma toccava le corde colle mani. Secondo Polluce, il Plettro ne' tempi più antichi non era che l'unghia od il corno di qualche animale, e generalmente della capra. Ma ne' tempi posteriori ne furono fatti di materie anche preziose, e specialmente d'avorio. La sua forma più comune era quella d'un picciolo bastone rotondo assottigliato verso l'una delle estremità, e terminato nell' altra in una specie di bottone ovale. Il Plettro non di meno variò nelle sue forme, secondo la diversità degli strumenti pei quali veniva usato.

PLICA. Sembra che la *Plica* degli antichi sia stata una specie d'ornamento simile in certo modo al nostro Mordente e Trillo. Marchetto di Padova (*Pomer. Musicae mens.*) dice: *Plicare autem notam est predictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel deorsum, cum voce ficta dissimili a voce integra prolata, ut dicebat Magister Franco, et bene, quod in Plica debet esse divisio ejusdem soni.* Ciò non va punto d'accordo colla definizione datane da Rousseau, il quale chiama la Plica una sorta di legatura, un segno di ritardo.

PLOKE. Nome greco di quel modo di comporre, di cui parlasi nell' articolo *Nexus.*

PO. *V.* SOLMISAZIONE.

POCHETTE (franc.) Piccolo Violino di tasca di cui si servono talvolta i maestri di ballo, dando lezioni private.

POCO, avv. Epiteto che serve come aggiunto alle parole *Adagio, mosso* ec.

POLACCA, s. f. Danza nazionale de' Polacchi, di carattere solenne e grave, con melodia in Tempo $\frac{3}{4}$ e con movimento moderato.

La Polacca si distingue con un ritmo zoppo, che si ottiene sincopando le prime Note della misura, e colla cesura della sua cadenza, che cade sul tempo debole. Del resto comincia in battere, ha due ri-

prese di otto battute, le quali però non sono legate ad un certo numero di battute, sino a che il ritmo resta in numero pari.

Pochi anni sono la Polacca era in piena voga non solo in Italia, ma in Germania ed in Francia ancora. Tralignando però del suo carattere nazionale di gravità, venne adoperata nelle Opere buffe, vestendo in vece quello di gajezza con movimento più celere. Entrava pure nelle Opere serie, serviva per sinfonie, nè si sapeva terminare un Concerto senza Polacca; ora sembra di nuovo esigliata.

POLICORDO, s. m. Istrumento da arco inventato nel 1799 da Federico Hilmer a Lipsia, il quale somiglia al Contrabbasso; il suo corpo non ha però più di 16 pollici di lunghezza sopra 10½ di larghezza, con una tastatura lunga 11 pollici e larga 4. Si distingue dagli altri strumenti da arco in ciò, che è armato di 10 corde, avendo un'estensione dal *do* Basso secondo spazio sino al *do* Violino terzo spazio, e che la sua tastatura può allungarsi e raccorciarsi per accordare lo strumento a piacere.

POLIFONICO, adj. *V.* VOCE PRINCIPALE.

POLINNIA. *V.* MUSE. Uno Scoliaste d'Apollonio le attribuisce altresì l'invenzione della Lira.

POLISIMASIA ARMONICA (da πολυ, molto, e σημασια, significazione). Spesse volte un Accordo somiglia ad un altro in tal modo, che sebbene sia scritto con altre Note, ciò nondimeno produce sull'orecchio il medesimo effetto, come p. e. *si, re, fa, la* ♭, *si, re, fa, sol* ♯, *si, re, mi* ♯, *sol* ♯; anzi si trovano degli Accordi scritti colle medesime Note, che riconoscono da differenti altri il loro fondamento. Così p. e. *fa* ♯, *la, do, mi* può essere l'armonia di *fa* ♯ e di *re*, omettendo la Nota fondamentale ed aggiungendovi la Nona. *Mi, sol* può avere per Nota fondamentale il *do, mi, la, fa* ♯ (coll' omissione della Nota fondamentale, Terza e Quinta, e coll'aggiunto della Nona) ec. Tale moltiplice significato che hanno tutti gl'Intervalli senz'eccezione, chiamasi *polisimasia armonica*. Essa costituisce una rubrica molto importante nella musica, ed è una miniera fecondissima per la modulazione, e per la risoluzione di armonie problematiche. L'Ab. Vogler, e Godofredo Weber hanno trattato ampiamente tale materia.

POLITICA (musica). Fra il prodigioso numero d'epiteti, dati dagli antichi alla parola musica (*v.* tal articolo), trovasi ancora questo, definito così: *Musicae pars, quae recipienda vel repudianda est in bene institutis civitatibus.*

POLYCEPHALOS, o sia il Nomo con molte teste, la cui proprietà,

per quel che viene asserito, era l'imitazione del sibilo delle serpi, che secondo la favola coprivano la testa di Medusa.

POLYMELI CONCENTUS, concenti di più Parti.

POLYPLECTRUM. Cembalo.

POMPA, s. f., chiamasi nel Corno e nella Tromba un frammento di tubo in forma di ferro di cavallo, il quale, colle due sue estremità, viene incastrato sulle due estremità formate da una sezione fatta verso la metà del corpo dello strumento, onde poter all'occorrenza allungare e raccorciare il tubo grande, lo che fa diminuire o crescere il Tuono.

La Pompa del Trombone, sebbene di simile forma, ha delle branche molto più lunghe, che coprono le due estremità del gran tubo sopra un'estensione di circa tre piedi. Dalla maniera colla quale si governa tale Pompa, s'ottengono i varj gradi della Scala (*v.* TROMBONE).

Nel Flauto, Clarinetto e Fagotto, la Pompa è un'incastratura di metallo, posta fra i principali pezzi per riunirli, servendo egualmente a dare un po' più d'estensione allo strumento, ed a ribassare per conseguenza la sua intuonazione.

POMPOSO, adj., o sia con gravità e maestà, con un'arcata alquanto pesante e marcata.

PONTICELLO, s. m. Pezzettino di legno con due gambe posto d'*appiombo* sul coperchio degli strumenti per sostenere le corde e dar loro più di suono tenendole rilevate in aria.

Il Ponticello dee avere la giusta misura, di modo che nè troppo tozzo e massiccio egli smorzi la sonorità delle corde, nè troppo fievole e smilzo ceda al peso dell'arco.

L'espressione *sul ponticello* indica che le Note segnatene, devono essere eseguite vicino al ponticello, lo che produce un suono modificato, che somiglia ad un suono sforzato d'una canna d'Organo.

PONT-NEUF. Tale nome si dà in Francia a piccole Arie ed anche a semplici intercalari assai gotici, ignobili, senza misure, senza ritmo, d'una modulazione triviale e barbara, che per la maggior parte sono composti e cantati da' mendici, che girano sul *Pont-neuf* a Parigi.

PORTAMENTO DELLA MANO. S'intende il modo più naturale e comodo di servirsi delle dita, per cavar il suono dagli strumenti, conformati al tocco delle medesime. Dal buon portamento della mano dipende in ispecie la buona intuonazione, per cui è di grande necessità a chi vuol imparare prontamente ad eseguire con precisione e chiarezza qualunque siasi passo difficile.

Qualora negli strumenti da arco una Nota eccede di un grado i limiti di un portamento, dicesi *nota forzata*; se li eccede di molti gradi, chiamasi *nota fuor di portamento*; e quando la mano è obbligata a fare un salto maggiore di uno di Terza, dicesi *portamento di posta*.

PORTAMENTO DE' PIEDI. Il Sig. Carlo Amadeo Hering nel suo libro intitolato: *Arte di sonar bene il pedale. Lipsia* 1816, divide il portamento de' piedi in *semplice* ed *artificiale*. Il semplice consiste nell'alternativa de' piedi sopra uno o varj tasti, per gradi o per salti, in estensioni minori o maggiori, nell'incrociamento dei piedi ec. L'artificiale forma l'alternativo della punta o del tallone di un piede sopra uno o più tasti, ambi i piedi uniti, separati od alternativi ec. I rinomati Compositori Seb. Bach e l'Ab. Vogler, si sono serviti a tal uopo, sonando l'Organo, di soprascarpe a talloni alti.

PORTAMENTO DI VOCE, è direttamente opposto allo staccato, e vuol dire passare, legando la voce, da una Nota all'altra con perfetta proporzione tanto nell'ascendere quanto nel discendere. Vieppiù bello sarà il portamento, quanto meno sarà interrotto dal pigliar fiato, dovendo produrre una giusta e limpida gradazione. Del resto bisogna distinguere il buon portamento di voce dal così detto strascinar la voce, simile allo sdrucciolamento del dito sopra uno strumento di corda; tali smorfie ed affettazioni sono appena tollerabili una qualche volta.

PORTAR LA VOCE, dice lo stesso che cantar di portamento.

PORTATE (Note), sono quelle che vengono segnate senza che si alzi l'arco dalla corda (Fig. 122); quindi non sono nè legate, nè sciolte, ma quasi strascinate, dando ad ogni Nota un piccolo colpo d'arco.

PORTÉS-SELLES, *V*. PEZZI MUSICALI DI TROMBE.

POSA, dice lo stesso che *corona*.

POSITIVO, s. m. Picciolo Organo senza pedaliera, col Principale talvolta anche di due soli piedi, con pochissimi registri di piccole canne ed un solo mantice.

POSIZIONE, s. f. Luogo del Rigo ov'è posta la Nota, sia sopra la linea, sia nello spazio; tale posizione determina il grado d'elevazione del suono ch'essa rappresenta.

Si chiama anche posizione, il sito ove si pone la mano sovra gli strumenti a manico; nel Violino si contano sei posizioni a' rispettivi tuoni, ed all'esecuzione de' passi analoghi, quindi *posizione* 1ma 2da ec.

Sotto la parola *posizione* inteudesi pure la decente, dignitosa e più comoda *positura del corpo*, che l'esecutore di musica dee osservare, e di cui parlasi nell'articolo POSIZIONE DEL CORPO.

POSIZIONE DELLA BOCCA. La posizione della bocca è uno de' punti più essenziali per ben riuscire nell'arte del canto. La regola che la buona scuola prescrive a tal uopo è quella, di tener la bocca aperta in guisa, che la dentatura superiore, venga ad essere perpendicolare all'inferiore, e che senza il menomo dissesto, in atto presso a poco di dolce sorriso, serbi nell'indicata positura una naturale aggiustatezza e grazia.

Il tenersi da taluni nell'atto del canto mal composta la bocca, con tenerla o troppo sgangherata ed aperta, o troppo chiusa, dandole una forma rotonda, e per colmo d'errore, far anche avanzare la lingua sino sulle labbra, ciò produrrà sempre: nel primo caso, che la voce divagata all'intutto non possa modulare con dolcezza ed espressione; e nel secondo caso, venendo ristretta ed obbligata a passare per gl'interstizj de' denti, non possa uscir libera e sonora, per non dire che diventa nasale; oltrecchè il cantante pronunzia alla maniera d'un bleso e scilinguato.

Vi sono poi non pochi cantanti, i quali, credendo di apprestar vezzi e grazie al canto, usano contorcimenti di bocca, di occhi, movimenti affannosi ed altre improprietà nel volto, e nella persona: cose tutte lontane, anzi contrarie alla giustezza e perfezione del canto, che cagionano disgusto e noja negli astanti.

Quel che si è avvertito di sopra riguardo alla posizione della bocca, sebbene debba valere di norma generale, non è perciò che vada esente da particolari eccezioni relative alla varietà degli accidenti che possono darsi. Siccome tutte le bocche non hanno una medesima forma e dimensione, così non tutte debbono aprirsi ad un modo coll'istessa misura, e perciò sarà dell'avvertenza del maestro comporla, e darle quella forma che più conviene a render la voce grata e piacevole.

POSIZIONE DEL CORPO. L'esecutore di musica deve in generale cercare una posizione di corpo dignitosa, evitando qualunque siasi mal grazioso ed affettato movimento, proprio soltanto all'uomo di poca educazione, e di poco gusto. I precetti particolari che a tal riguardo si danno per la più facile e comoda esecuzione sono i seguenti.

Il sonator di Cembalo seduto alla metà di esso, inclinato però un tantino verso gli acuti, deve tenersi diritto ed in una distanza sufficiente, per potere incrocicchiare le mani senza scomporre il corpo;

l'antibraccio fermo ed immobile per quanto è possibile; la mano rotondata ed in posizione orizzontale, colle dita disposte e pronte a percuotere il tasto.

Altre volte si abituava l'allievo nel suono di Violino di tener le mani innalzate, e la testa alta; in oggi si tengono le mani basse, e la testa un po' inchinata, lo che dà più di forza e di facilità. L'arco ha guadagnato molto nell'*appiombo,* dacchè si tiene quasi diritto sulla corda, e che s'appoggia il pollice contro la Bietta. Per ben tenere il Violino, conviene che il retrobraccio sia per così dire incollato al corpo, la mano ben rovesciata, il mento appoggiato sulla parte sinistra presso la coda, il piede sinistro dinanzi al destro alla distanza di circa dieci pollici rimpetto al calcagno. Con tale mezzo lo strumento resta fermo, e la mano sinistra può percorrere liberamente tutta l'estensione della tastatura, mentre il braccio destro guida l' arco.

Il sonatore di Violoncello faccia uso d'una sedia nè troppo alta, nè troppo bassa, ma tale che col sedersi sull'orlo della medesima, facile riesca e comodo il collocare fra le gambe lo strumento, lo schienale del quale ritrovarsi dee verso quello che sona, e siffattamente che dalla parte diritta entri qualche poco di più fra le gambe che dalla parte sinistra, onde poter toccare con maggior facilità le corde più acute, che ben sovente occorrono. Talvolta però accade di dover avanzar un po' il Violoncello dalla parte diritta, per la facilità d'alcuni passi in cui s'impiega la corda più grossa; in tal caso, per non ritirare il corpo nè contorcersi, serve il pollice per far avanzare lo strumento, e le dita che si trovano sulla tastiera, per tirarlo e rimetterlo nella sua primiera situazione. Deve poi essere talmente fermo il Violoncello fra le gambe, che la mano non venga in verun modo obbligata a sostenerlo, ma che sia libera ad agire, in que' passi ancora che richiedono il capotasto. Il manico del Violoncello dee passare alla parte sinistra della testa; e nell'apporvi la mano sinistra, s' incurvi questa, ritondando le dita, e portandola verso l' alto del manico, dietro il quale dee passare il pollice, e ritrovarsi alla parte della più grossa corda rimpetto al dito di mezzo, ch' esser dee dalla parte del cantino unitamente all'indice, annulare e piccolo; e questi per tal modo disposti e pronti a cadere sopra le diverse corde.

Il sonatore di Chitarra conviene che segga nè troppo alto nè troppo basso, perchè l'istrumento sia nè troppo elevato verso il petto, nè sdrucciervole verso le ginocchia. Si appoggia la parte inferiore del corpo della Chitarra sopra le coscie, e si tiene il manico ben elevato, di

modo che l'estremità di esso trovisi al livello della spalla sinistra, nel qual modo le due dita s'articolano liberamente. Il Pollice che rimane dietro il manico, non ha posizione fissa, ma a seconda delle posizioni più o meno difficili, che formano le altre dita, talvolta più o meno conviene ripiegarlo sotto il manico, e talvolta occorre anco di sovraporlo. Si appoggia il braccio diritto sopra il profilo della fascia, e tavola armonica della Chitarra, in linea retta del ponticello. La mano dovrà appoggiarsi leggiermente sopra il piccolo dito, che deve posare dalla parte del cantino in poca distanza, e precisamente nel mezzo dal ponticello alla rosa; questa mano non ha posizione fissa, perchè quando vuolsi raddolcire il suono per imitar l'Arpa, dovrassi avvicinarla alla rosa, e quando si vuol sonar forte si avvicina al ponticello.

POSIZIONE D'ORCHESTRA. Una buona posizione d'orchestra influisce molto sul buon effetto della produzione musicale, ed è per conseguenza d'un'importanza particolare. Eccone i requisiti essenziali. 1) Le voci principali, cioè: nel vocale, le quattro voci cantanti, e nell'istrumentale, i Violini, le Viole ed i Bassi, devono essere uniti; diversamente non sarebbero intesi a sufficienza, nè potrebbero osservare l'esatta misura. 2) Gli strumenti di voce debole debbono essere collocati più da vicino alle voci principali, e quelli di suono forte, come le Trombe, i Tromboni, i Timpani ec. più da lontano, onde così equilibrare il rispettivo loro effetto. 3) Il Primo Violino ed (in molti paesi) il maestro di Cappella o direttore debbono occupare un posto eminente, onde essere veduti da tutti i sonatori.

La posizione de' Contrabbassi è assai vantaggiosa, se sono collocati sopra un fondo cavo, e voltati coi loro *ff* verso gli uditori; il loro suono in allora sarà di una terza parte più pieno e robusto del solito.

Nell'orchestra dell'Opera i primi Violini siedono rivoltati verso la scena, avendo in faccia a loro i Violini secondi; sono pur situati in queste due file i sonatori di Viole; l'altra fila è occupata dagli strumenti da fiato o da percossa, indi i Contrabbassi ed i Violoncelli che prendono le due estremità dell'orchestra.

L'orchestra posta in una sala acquista molti vantaggi, se trovasi in parte eminente. Del resto si usa di mettere i Contrabbassi in mezzo, unendovi d'una parte i Violini primi, e dall'altra i Violini secondi; il tutto forma un semicircolo, ed accorda così al cantante o sonatore di concerto un posto convenevole.

La posizione d'orchestra in chiesa dipende da quella del Coro e dell'Organo.

POSIZIONE D'ORCHESTRA NELLA GRAND'OPERA A PARIGI

DIRETTORE

Primi Violini 1 2 3 4 5
6 7 8 9 10
11 12 13 14 15
16 17 18 19 20

4 Flauti 4 Oboe
4 Clarinetti 4 Fagotti

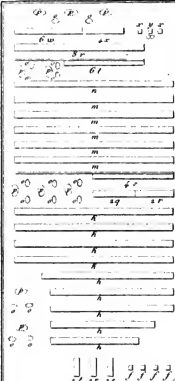
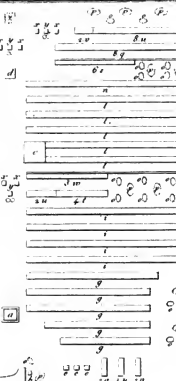
Secondi Violini 1 2 3 4 5
6 7 8 9 10
11 12 13 14 15
16 17 18 19 20

Viole 1 2 3 4 5 6 7

Arpe 1 2 3 4

Contrabbassi 1 2 3 4 5 6 (1 Serpentone) 7 8 9

a tre corde — a quattro corde — a tre corde

13 Violoncelli

Viole 1 2 3 4 5 6 7

3 Tromboni, Trombe, Timpani

TAVOLA II.

Distribuzione dell'Orchestra nel grande Concerto dei dilettanti di musica in Vienna il 29 9bre 1812

a Capo Direttore N.°	1	k Bassi	4	t Corni (*)	12
b Cembalista	1	l Primi Violini	60	u Fagotti (*)	12
c Direttore de' Violini	1	m Violini secondi	60	v Contrafagotti	2
d Agg.° al Capo Dirett.	1	n Viole	37	w Tromboni	9
e Cant. di concerto	3	o Violoncelli	33	x Trombe	12
f Cant. di concerto	4	p Contrabbassi (+)	21	y Timpani	4
g Soprani		q Flauti	12	z Tamburrone	1
h Alti		r Oboi (*)	12		52
i Tenori	280	s Clarinetti (*)	12	Somme contro	538
	291		247	Totale	590

(+) Fra questi, 9 dilettanti (*) Da questi Stromenti furono scelti due per sorte all'esecuzione degli a solo nelle Arie

La Tav. II contiene la posizione d'orchestra del gran Concerto degli amatori di musica a Vienna, eseguito il 29 novembre 1812.

POT-POURRI (*). Serie d'Arie prese in parte o in totalità di qua e di là, nelle composizioni di diversi autori, unite più o meno fra di loro con alcune frasi congiunzionali. Tale componimento è qualche volta preceduto da un'introduzione.

PRAEFECTUS CORI, colui che dirige il canto del coro in assenza del cantore.

PRAEFICIAE. *V.* NENIAE.

PRATICA (musica). *V.* MUSICA.

PRATICO (musico), chiamasi quello che s'applica soltanto alla pratica o alla semplice meccanica esecuzione della musica, senza darsi pena delle ragioni di ciò ch'egli fa.

PRECENTORE. *V.* CANTORE.

PREGHIERA, s. f. Pezzo di musica, la cui poesia è un'invocazione o agli Dei, trattandosi d'un'Opera mitologica, greca, romana ec., o a Dio nelle Opere tratte dalla storia de' popoli Cristiani, o nell'Oratorio; sia questo a solo, talvolta anche con Recitativo, od a più voci, od in Coro. Tale componimento dee vestire un carattere religioso, di movimento lento armonioso, e di melodia che spira rispetto e devozione.

PRELUDIARE, v. a. Formare estemporaneamente de' tratti di cui si parla nell'articolo seguente.

Rousseau sembra intendere sotto questa parola una formale *Fantasia*, con tutti i pregj di modulazioni e d'imitazioni, sciolte e fugate, all'esecuzione di cui richiederebbesi più genio e sapere, che non è per iscrivere un pezzo di musica con tutto il comodo.

PRELUDIO, s. m. In generale intendesi sotto questo vocabolo, alcuni periodi musicali, per lo più in forma di cadenza, siano semplici, variati o continuati, che nel tempo del culto divino vengono eseguiti sull'Organo, per indicare al popolo, a' cantori del Canto fermo o figurato il tuono in cui devesi cantare.

Del pari usansi simili piccioli tratti fra un pezzo di musica all'altro, da un Versetto all'altro, i quali formano per lo più passaggi dal tuono anteriore a quello del pezzo susseguente.

(*) Questo vocabolo è propriamente detto, una traduzione dell'*Olla potrida* degli Spagnuoli, che significa un piatto composto d'un miscuglio di carne e di legumi.

Vi sono de' Preludj di qualche estensione, scritti per introdurre ad una Sonata d' Organo, Fuga ec., i quali prendono un carattere consimile a quello estemporaneo, od indicano il modo con cui debbono formarsi quelli. Händel, Bach, Albrechtsberg, Vanhall ed altri hanno pubblicato varie raccolte di Preludj.

Volgarmente si dà anche il nome di Preludio ad un tratto di canto, che passa per le principali corde del tuono, per annunziarlo, per verificare se lo strumento sia d'accordo, comandar silenzio, e preparare l'orecchio a ciò che si vuol fargli sentire.

PRENDER FIATO. *V.* MISURA DEL FIATO.

PREPARARE, v. a. Preparare una dissonanza vuol dire, farla sentire come Consonanza immediatamente prima che per via di legatura o sincope si renda dissonante nel successivo Accordo; l'azione di quest'ultimo Accordo, il quale deve cadere sul Tempo forte, e su cui la Nota legata o sincopata cagiona l'urto dissonante, chiamasi *Percussione* (Fig. 123).

Nello stile serio e fugato ogni Intervallo dissonante, tostochè si presenta come formale Dissonanza, vale a dire, sul Tempo forte, deve essere trattato così; nello stile libero poi si usano anche senza preparazione la Quinta diminuita ed eccedente co' suoi Rivolti, la Sesta eccedente, la Settima minore e diminuita ec.

PREPARAZIONE, s. f. Atto di preparare la Dissonanza. *V.* il precedente articolo.

PRESA. *V.* CANONE.

PRESTANT. Nome francese del Principale di quattro piedi aperto, che serve di Soprano al Principale Basso di otto piedi, e su cui si accordano tutti gli altri Registri dell' Organo.

PRESTISSIMO, avv. *V.* il seguente articolo.

PRESTO, adv. Posto in capo d'un pezzo di musica, indica il più celere e più animato movimento del medesimo, e la parola *Prestissimo* il più alto grado di questa celerità.

PRETRELLI. Nome che si dava anticamente agli allievi de' Conservatorj napoletani. Sembra che la musica di chiesa sia stata l'oggetto principale di questi Istituti, giacchè erano diretti come i Seminarj, ed ogni Conservatorio avea una pubblica chiesa servita dagli allievi dello stabilimento. Aveano questi i capelli tagliati, portavano un piccolo collare, ed erano vestiti in sottana e zimarra di lana di colori differenti. Quelli di *Loreto* si distinguevano pel color bianco, quelli di *S. Onofrio* aveano la sottana bianca e la zimarra bigia, quei

della *Pietà* aveano per color distintivo il turchino oscuro, e quelli de' *Poveri di G. C.* il rosso; ma col tempo fu soppresso il collare, e si lasciarono crescere i capelli, e gli allievi ebbero il nome di *Conservatoristi.*

PRIMA, s. f. Una delle ore canoniche, e parte dell' ufficio.

PRIMA, s. f. Due suoni sullo stesso grado. Tale Prima sarà o naturale, e non occupando verun spazio nè d'acutezza nè di gravità, non viene contata per Intervallo; o sarà eccedente, come p. e. *do, do* #, ed in tal caso si annovera fra gl' Intervalli. Del resto si conta generalmente per Intervallo, atteso che comparisce quasi sempre in vece dell' Ottava, in parte anche a cagione che la Prima eccedente appartiene agl' Intervalli.

PRIMA DONNA. Titolo della prima e principale cantante dell' Opera. Oggidì conviene aggiungere *assoluta*, poichè quella che tiene la Parte secondaria, vuol essere chiamata almeno *altra Prima Donna.*

PRIMA INTENZIONE. Un pezzo musicale di prima intenzione è secondo Rousseau, quello che si è formato tutto in un tratto nello spirito del Compositore, come Pallade uscì tutta armata dal cervello di Giove. Tali pezzi di musica sono quelle rare produzioni del Genio, in cui le idee sono sì strettamente legate, che non ne fanno per così dire che una sola, e non hanno potuto presentarsi allo spirito l' una senza l' altra, poichè la prima senza l' ultima non avrebbe alcun senso; essi soli possono produrre quell' estasi che trasporta gli uditori fuor di sè stessi; si sentono, s' indovinano sull' istante, e dopo di loro ogn' altra musica è senz' effetto.

PRIMA VISTA, A VISTA. Abilità acquistata d' eseguire una Parte, senza averla mai veduta o sentita. *V.* LEGGERE LA MUSICA.

PRIMO, A, adj. Epiteto che si aggiunge a tutte quelle Parti di canto e di suono, le quali sono le *principali:* od anche riguardo alla estensione della voce, le più acute. Così p. e. dicesi: *Primo Soprano, Primo Basso, Viola prima, Fagotto primo* ec.; e relativamente al numero si distingue p. e. *Coro primo, Organo primo.*

PRIMO UOMO, PRIMO SOPRANO. Titolo che hanno nell' Opera i Castrati o Musici.

PRIMO VIOLINO. *V.* CAPO D' ORCHESTRA. S' intende anche quel individuo che eseguisce la Parte del primo Violino nelle musiche a piena orchestra.

PRINCIPALE, adj., ciò che è il primo e più notevole. Si dà tal epiteto alla Parte recitante d' un Concerto, ovvero alle voci concer-

tanti, per distinguerle dagli strumenti della medesima natura che figurano soltanto negli accompagnamenti. *Violino principale*, *Flauto principale*, *Corno principale* ec.

PRINCIPALE, s. m. *V.* ORGANO.

Nella *Banda* militare tedesca si dà anche il nome di *Principale* alla terza Tromba, ch'eseguisce i passi rapidi a doppj e triplici colpi di lingua, gli arpeggi e cose simili (*v.* l'articolo TROMBA). Nella Cantata: *Il ritorno d'Astrea* di Weigl, eseguita in questi ultimi anni sul teatro della Scala di Milano, v'era nella danza pirrica una terza Tromba *Principale*, che fece un ottimo effetto.

PRINCIPALIS MEDIARUM. Nome latino della prima corda del Tetracordo *meson*.

PRINCIPALIS PRINCIPALIUM. Prima corda del Tetracordo *hypaton*.

PRINCIPALIUM EXTENTA. Nome latino della corda *lichanos hypaton* nel sistema greco *V.* GRECI ANTICHI.

PRINCIPE, s. m. Titolo distintivo che ha il Presidente dell'Accademia filarmonica di Bologna.

PRINCIPIO ARMONICO. Una corda sonora e grave, percossa che sia, fa sentire nell'istesso tempo oltre il proprio suono, altri suoni ancora, fra i quali i più sensibili sono l'Ottava della Quinta e della Terza. Da questi tre suoni risulta il primario Accordo (il perfetto), il quale chiamasi *Principio armonico*, poichè da esso derivano tutte le consonanze ec.

PROASMA. Questa parola significava presso gli antichi Greci *preludio* o *ritornello*.

PROAULION. Preambolo sul Flauto.

PRODUCENTE, s. f. *V.* DOMINANTE.

PROFESSORE DI MUSICA. Chiunque insegna la musica o l'esercita per guadagno, assume in Italia il titolo di *Professore*, da *professione*, o dall'arte che *professa*. In varj altri paesi si dà solo questo titolo a quello che insegna i principj della musica negl'Istituti pubblici, come per esempio all'Università, in un Conservatorio o Collegio di musica.

PROGRESSIONE, s. f. Se una parte melodica, la quale esprime già da sè un senso completo, viene ancora più determinata con un aggiunto, tale parte allungata chiamasi *progressione*. Questa si fa mercè la ripetizione su gli stessi gradi, o su gradi differenti; facendola nello

stesso tuono (Fig. 124, 125) dicesi *variazione*, in un altro tuono (Fig. 126) *trasposizione*, ed a guisa della (Fig. 127) *progressione*.

PROGRESSIONE DEGL'INTERVALLI, *V.* MOTO.

PROGYMNASTICA. Parte della musica che insegna il solfeggio.

PROIBITO, adj. Epiteto che s'aggiunge alle parole *Ottava, Quinta*. *V.* l'articolo OTTAVE E QUINTE PROIBITE.

Nella melodia è proibito quell'intervallo, salto, progressione, che è difficile, e talvolta quasi impossibile da intuonarsi. Que' Compositori che non hanno appreso, e non conoscono l'arte del canto, facilmente cadono in simil errore.

PROJECTIO. *V.* ECBOLE.

PROLAZIONE, s. f. Serie di più Note, che deggiono farsi tanto discendendo che ascendendo sopra una sola sillaba. I nostri antichi l'intendevano diversamente; dando alla Semibreve il valore di tre mezze battute, indicavano il Tempo con un circolo o semicircolo ed un punto in mezzo, e tale segnatura chiamavasi *Prolatio major, o perfecta;* valendo poi la Semibreve soltanto due mezze battute, omettevano il punto in mezzo al circolo o semicircolo, la qual segnatura di Tempo diceasi *Prolatio minor* o *imperfecta*.

PROLEPSIS. Anticipazione.

PRONUNZIA, s. f. Dare cantando a ciascuna sillaba, e ad ogni lettera, sia vocale o consonante, il suono che le compete a norma dei principj della buona lingua in cui si canta.

La pronunzia viene modificata dalla così detta *Messa di voce*, e si distingue dall'*articolazione* in ciò, che quest'ultima fa sentire con chiarezza principalmente le sillabe fra di loro, o siano le consonanti, col grado di forza, analogo al sentimento che si vuol esprimere, ed al locale in cui si canta. Sotto quest'ultimo riguardo la pronunzia sarà la medesima in una stanza, in una sala, e sul gran teatro; ma l'articolazione varia, e deve aumentare di forza in proporzione dell'estensione del locale, del numero degli strumenti e degli uditori.

PROPE MEDIA. Nome latino della corda *paramese* nel sistema greco. *V.* GRECI ANTICHI.

PROPOSTA. s. f. *V.* FUGA.

PROPRIETÀ, s. f. Disposizione della melodia nel Canto gregoriano o Canto fermo, secondo che essa procede naturalmente, per Bemolli, o per Bequadri.

Prima dell'invenzione della settima sillaba *si*, la solmisazione non poteva farsi che naturalmente, vale a dire per cangiamenti di sillabe,

tutte le volte che il canto procedeva dal *fa* al *do*, avendo fra mezzo il *si* ♭, che in allora chiamavasi *fa*. Allorchè il canto procedeva dal *sol* al *re*, avendo il *si* naturale fra mezzo, tale *si* veniva in allora chiamato *mi*.

Queste tre maniere di solfeggiare appellavansi *deduzioni*, ed il genere della deduzione *proprietà*.

Vi erano quindi tre sorte di proprietà:

1) *Proprietà di natura* . . . . do re mi fa sol la.
2) *Proprietà di Bemolle* . . . . fa sol la si do re,
che allora solevansi esprimere colle sillabe *do re mi fa sol la*,
trasportate sulle Note . . . . FA SOL LA SI DO RE.
3) *Proprietà di Bequadro* . . . . sol la si do re mi,
pure espresse colle sillabe . . . . . *do re mi fa sol la*,
ed in allora trasportate sulle Note . . . SOL LA SI DO RE MI.

Molti antichi autori che hanno trattato del Canto fermo, o della musica prima dell'introduzione della sillaba *si*, non sono intelligibili per la maggior parte de' musici, atteso che gli esempj dati per l'intelligenza del testo vi sono disposti dietro le regole delle deduzioni, delle mutazioni, e dietro le loro proprietà. Ogni semituono che nella musica moderna formasi col mezzo di *si*, *do*, o col Diesis, vi è espresso colle sillabe *mi*, *fa*. Ogni semituono che si forma con *do*, *si*, *si* ♭, *la*, o con un Bemolle, vi è presentato con *fa*, *mi*; volendo dunque cantare nella musica moderna la Scala cromatica ascendente dietro il metodo delle mutazioni, dirsi dovrebbe continuamente,

do, do ♯, re, re ♯, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la, la ♯, si, do.
do, mi, fa, mi, fa, do, mi, fa, mi, fa, mi, fa, do;

e discendendo,

do, si, si ♭, la, la ♭, sol, sol ♭, fa, mi, mi ♭, re, re ♭, do,
fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, mi, fa, mi, fa, mi.

Non è quindi da stupirsi che l'invenzione del *si* abbia fatto epoca nella storia musicale. Con tal mezzo la musica potè impararsi più presto e più facilmente, e scomparvero in un tratto le innumerevoli difficoltà della solmisazione.

PRORIETÀ DE' SUONI E DE' TUONI, *V*. COLORE DE' SUONI.

PROSA, chiamasi la *Sequenza* che si canta in certe feste dopo l'Epistola, perchè in essa non si osserva la legge del metro.

PROSLAMBANOMENOS, il suono aggiunto. *V*. la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI.

I Greci non potevano combinare il suono più grave del loro siste-

ma, che corrisponde al nostro *la* chiave di Basso primo spazio, col Tetracordo più grave, essendo che il primo grado d'ogni Tetracordo dovea costituire col secondo un solo semituono; perciò venne considerato come suono aggiunto al sistema, e qualificato con tal nome.

PROSODIA, s. f. Parte grammaticale d'una lingua, relativa alla lunghezza e brevità delle sillabe, ed a' rispettivi piedi che ne risultano per la costruzione de' versi.

Si domanda a buon diritto da ogni Compositore vocale, ch'egli sia ben fondato nella prosodia della lingua in cui scrive, ma altrettanto è necessario ch'egli non pecchi contro il senso logico. Ed è perciò che deve ben distinguere le proposizioni affermative dalle negative ed esclamative, le varie specie di cadenze e pause, il *colon*, il punto ec., ed evitare delle cesure ove le parole devono essere unite.

PROSODIE. Certe canzoni degli antichi Greci, eseguite in onore d'Apollo e di Diana.

Anticamente davasi anco tal nome alle processioni.

PROSODIUM. Nome antico del Mottetto.

PROTEUS. *V.* CEMBALO ONNICORDO.

PROTHESIS. *V.* TEMPUS VACUUM.

PROTOPSALTES. Capo de' cantori.

PROVA, s. f. Esecuzione privata musicale che si fa in particolare d'un'Opera, o d'un pezzo di musica che si vuol eseguire in pubblico.

Le prove sono necessarie per assicurarsi dell'esattezza delle copie, e perchè gli esecutori penetrino bene l'indole della composizione, e rendano fedelmente ciò che hanno da esprimere. Le prove servono allo stesso Compositore, per giudicare dell'effetto del suo lavoro, e fare i cangiamenti che possono esser d'uopo.

Le prove d'un'Opera principiano ordinariamente co' soli cantanti al Cembalo, assistiti dallo stesso Compositore della musica, oppure dal maestro che è destinato di stare al Cembalo del teatro; dopo di ciò si fanno le così dette *provette*, o prove di quartetto, cioè: co' Violini, Viola e Basso; poscia seguono le *prove a grand' orchestra*, indi l'*antiprova generale*, e finalmente la *prova generale*, in cui s'osserva se tutto ciò che possa influire alla buona esecuzione del tutto, trovisi nello stato conveniente.

PROVA D'ORGANO. *V.* BILANCIA PNEUMATICA.

PROVETTA. *V.* PROVA.

Προχοδρα CANERE, cantare all'unisono.

PSALTERIUM, è l'antico strumento ebraico *Nebel.*

PSALTRIAE, o SAMBUCISTRIAE. Presso i Romani aveano tal nome le donne, che ne' banchetti rallegravano la società col canto, accompagnato da uno strumento di corda.

PULSATILE. Strumento da percossa, come i Timpani ec.

PUNTA D'ARCO. Le Note marcate con tale espressione richiedono un'esecuzione particolare, la quale consiste nel battere dolcemente colla punta dell'arco sulla corda, producendo così uno staccato leggiero.

PUNTARE, o PUNTEGGIARE, v. a. Mettere de' punti al lato destro delle Note per accrescerne il valore della metà; oppure sopra le medesime per indicarne lo staccato ec.

PUNTEGGIATURA, s. f. Il punto ha nella musica moderna un triplice significato. Serve egli 1) come segno della ripresa o Ritornello (Fig. 128), 2) come segno dello staccato, e 3) posto dopo una Nota, qualunque siasi, l'accresce della metà del suo valore. Di questo modo una Semibreve puntata vale tre Minime, una Minima puntata vale tre Semiminime, una Semiminima puntata vale tre Crome, una Croma col punto tre Semicrome, ed una Semicroma col punto tre Biscrome ec. Nel caso che la Nota trovisi con due punti, il secondo punto vale la metà del primo, p. e. una Semibreve doppiamente puntata varrà tre Minime ed una Semiminima, la Minima col doppio punto, vale tre Semiminime ed una Croma ec.

Vi sono poi alcuni casi particolari, ove il punto semplice, trattandosi d'una precisa esecuzione, ha una durata maggiore di quello che dalla regola gli viene assegnata. Qui appartiene quella Nota puntata semplicemente, cui seguono in movimento lento o moderato alcune Note di passaggio (Fig. 129).

Il punto d'accrescimento ponesi al giorno d'oggi anche alle Pause della Croma e della Semicroma, o sia *Sospiro*.

Talvolta mettonsi due punti sopra una Nota sincopata, lo che indica, che tale Nota devesi marcare come foss'essa divisa per metà (Fig. 130).

PUNTO, s. m. *V.* il precedente articolo.

PYRRHICHIUS, s. m. Dinota talvolta un piede musicale di due Note brevi (*v.* METRO), tal'altra una danza pirrica unita al canto, che si eseguiva da' giovani ne' tempi più antichi della Grecia. *V.* l'*Iliade* d'Omero, Canto 18.

Q

QUADRATURA, s. f. *V.* PERIODOLOGIA.

QUADRICINIUM. Composizione a quattro Parti.

QUADRIGLIA, s. f. Danza di carattere molto gajo, colla melodia in Tempo di $\frac{2}{4}$, con due riprese di otto battute cadauna, ed in movimento vivace.

QUADRO, s. m. Questo termine s'impiega sovente nella musica, per indicare la riunione di varj oggetti che formano nel loro tutto un dipinto della musica imitativa.

QUALITÀ DEL SUONO. *V.* l' articolo seguente.

QUANTITÀ DE' SUONI MUSICALI. Se vuolsi intendere l'estensione de' medesimi, non essendo circonscritta, non è possibile di determinarla, poichè si possono inventare degli strumenti, che diano dei suoni più acuti, o più gravi (ognor apprezzabili) di quei che sono in uso al presente.

Così neppure la qualità del suono è determinata, poichè adoperando varia materia per la costruzione degli strumenti, il modo di sonarli ec. od altre invenzioni, il loro suono può essere differente da tutti quei che sono finora conosciuti.

QUARTA, s. f. Intervallo di quattro gradi che comprende in sè tre specie: la *naturale*, la *diminuita* e l'*eccedente* (*v.* INTERVALLO).

Sino a tanto che la Quarta non forma un ritardo della Terza del susseguente Accordo, sarà sempre consonanza, ed occuperà tal posto dopo la Quinta naturale. Essa è però soggetta nel suo uso armonico ad una progressione limitata, come lo è la dissonanza; ciò diede luogo a tante controversie nel secolo scorso sulla quistione, se la Quarta sia una consonanza o no. Molti teoretici la considerano come dissonanza, quando forma un ritardo del susseguente Accordo, sia accompagnata dalla Sesta (Fig. 8), o da altri Intervalli; in questo ultimo caso la chiamano *Undecima* (*v.* tale articolo).

QUARTA QUINTA, } *V.* ACCORDO.
QUARTA SESTA, }

QUARTA TONI. Sottodominante. *V.* DOMINANTE.

QUARTETTO, s. m. Componimento musicale a quattro voci od a quattro strumenti obbligati.

Le quattro voci che formano il Quartetto di canto, sono quasi sempre accompagnate dall' orchestra o dal Pianoforte.

Egli è necessario che le Parti del Quartetto istrumentale siano fatte in modo che l'una dipenda sempre dall'altra. Se il canto passa alternativamente da una Parte all'altra, il Quartetto non forma altro che un Solo dialoghizzato. Se il primo Violino sostiene il discorso musicale, dal principio alla fine, in allora è una vera Sonata accompagnata dal secondo Violino, dalla Viola e dal Violoncello.

Alcuni composero de' Quartetti per quattro strumenti da fiato, i quali però non hanno quasi mai prodotto l'effetto desiderato. Il suono di siffatti strumenti richiede frequenti riposi, acciò l'esecutore prenda fiato di tempo in tempo, per cui l'armonia soffre non poco. Meglio riusciti sono i Quartetti composti per un solo strumento da fiato e Violino, Viola e Violoncello; si hanno anco de' Quartetti per Pianoforte, Violino, Viola, Violoncello; ma il Quartetto per eccellenza sarà sempre quello composto per due Violini, Viola, e Violoncello.

QUARTO D'ASPETTO, *V.* PAUSA.

QUARTO DI TUONO. Picciola o minore distanza del semituono da un Intervallo all'altro vicinissimo, come *do* ♯ e *re* ♭.

Dicesi pure, parlando d'una difettosa intuonazione, che il tale cresce o cala d'un quarto di tuono.

QUASI, avv. Questa parola adoperasi nel segnare il movimento, p. e. *Andante quasi Allegretto* ec.

QUASI SYNCOPE. Nome antico della figura, in cui ripetevasi la medesima Nota divisa dalla stanghetta, senza esservi unita colla legatura.

QUATERNARIO. Il così detto *sacro quaternario* di Pitagora, comprende i numeri 1, 2, 3, 4, i quali indicano le proporzioni relative dell' Ottava, Quinta e Quarta. Tali numeri corrispondono alle Note $\frac{do,\ do,\ sol,\ do}{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4}$, atteso che in essi trovasi da 1 a 2 la proporzione dell' Ottava, da 2 a 3 quella della Quinta, e da 3 a 4 quella della Quarta.

QUATRICINIA. Nomi di piccoli pezzi di musica a quattro Corni o Trombe.

QUATTRO MANI. Si chiama Sonata a *quattro mani*, un pezzo di musica composto per essere eseguito da due persone sopra un medesimo Pianoforte. Queste si mettono l'una vicino all'altra, e si dividono la tastiera per metà. L'Ottava aggiunta a questo strumento,

offre un campo più vasto alla Sonata a quattro mani, e dà ad ogni esecutore un 'estensione di tre Ottave. Ad onta però di tale prezioso vantaggio, una siffatta composizione produce poco effetto. Il canto confidato alla parte più acuta, eseguito sopra corde assai corte e poco vibranti, è quasi sempre soffocato dalle tre mani d'accompagnamento, che si servono delle corde più sonore dello strumento.

QUILISMA. *V.* CANTO GREGORIANO.

QUINQUATRIA MINORA, o QUINQUARTUS MINUSCULAE. Nome che venne dato alla festa de' Tibicini a Roma, nella quale si girava con un abito apposito per la città, radunandosi poscia nel tempio di Minerva.

QUINQUE. Nome francese del pezzo vocale a cinque voci; al giorno d'oggi dicesi *Quintetto.*

QUINTA, s. f. *V.* INTERVALLO e CONSONANZA.

QUINTA DECIMA. Doppia Ottava. Si dà anco tal nome ad un Registro d'Organo (*v.* ORGANO).

QUINTE PROIBITE, *V.* OTTAVE E QUINTE PROIBITE.

QUINTETTO, s. m. (franc. *Quintuor, Quintette*), Componimento musicale a cinque voci od a cinque strumenti obbligati.

Il Quintetto vocale è quasi sempre accompagnato dall'orchestra, o dal Pianoforte che forma una piccola orchestra.

Se il Quartetto strumentale offre ad un gran Compositore de' mezzi per mostrare il suo talento ed il suo genio, il Quintetto gli è più favorevole ancora, mettendo alla sua disposizione una voce di più, la quale non è mai d'impaccio se non a taluni i quali non sapendo bene la loro arte, se ne servono per lo più come raddoppiamento, e distruggono così l'unità del quadro.

Il Quintetto è ordinariamente composto per due Violini, due Viole e Violoncello; vi sono però de' Quintetti per varj altri strumenti ancora, come p. e. per Flauto, Violino, due Viole e Violoncello ec. ec. Il Sig. Reicha ha composto de' Quintetti per Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno e Fagotto d'uno stile elegante e d'un ottimo effetto. Famoso è ancora il Quintetto composto da Mozart per Pianoforte, Oboe, Clarinetto, Corno e Fagotto.

QUODLIBET, s. m. Anticamente intendevansi sotto questo vocabolo i pezzi di musica di carattere comico e triviale. Così p. e. s' univano due voci, di cui ognuna cantava un testo del tutto differente dell'altra; una simile esecuzione produceva de' ridicoli giuochi di parole. In oggi si dà pure tal nome ad un centone musicale.

R

RABANA. Specie di Timpano, di cui nelle Indie si serve il sesso femminile, per accompagnare il canto.

RADDOPPIAMENTO, s. m. Uso contemporaneo che nell' armonia si fa d' un medesimo suono in due voci differenti.

Tutti gli Accordi consonanti sono soltanto composti di tre suoni differenti, per cui nelle composizioni a quattro Parti se ne raddoppia uno de' tre. Conviene poi alle volte, per evitare una viziosa progressione armonica, omettere qualche Intervallo, tanto dell'Accordo consonante di tre, quanto del dissonante di quattro suoni, raddoppiandone in vece un altro; ed il sapere regolarsi bene nella scelta degl' Intervalli da raddoppiarsi, è cosa importante assai.

È da notarsi che gl' Intervalli dissonanti non possono essere raddoppiati, tanto pel cattivo effetto che ne risulterebbe, quanto per la viziosa risoluzione e progressione successiva: basterà por mente alla natura del suono, per conoscere gli altri Intervalli che possono raddoppiarsi. Tutti concordano nel dire che ogni suono grave fa sentire in ispecie i suoni della Triade, ed alcuni fra di essi doppiamente. Così p. e. risuonano nel *do* Basso sotto le righe gli altri suoni, che si dicono concomitanti (Fig. 131); questi daranno facilmente la norma per gli Intervalli suscettivi del raddoppiamento. Siccome in questa naturale armonia il suono *do* risuona tre volte, la Quinta *sol* due volte, e la Terza *mi* una sol volta, si può dedurre che l'Ottava sia l'Intervallo più conveniente da raddoppiarsi, indi la Quinta, e per ultimo la Terza. Siccome dunque nell' Accordo di Sesta, come Rivolto della Triade, la Sesta è il suono fondamentale, e la Terza si converte in Quinta, così l'Intervallo della Sesta sarà il più atto a raddoppiarsi, poi la Terza, ed in fine il suono più basso che nella Triade forma la Terza. Benchè la Quarta nell' Accordo di Quarta e Sesta, qual suono fondamentale nella Triade, sembri dover essere raddoppiato, ciò nullameno per causa della sua limitata progressione, conviene maggiormente raddoppiare la nota fondamentale, che forma la Quinta nella Triade; ne' casi però in cui la Quarta in tale Accordo ascende d'un grado, potrà essere raddoppiata anch'essa, come p. e. nella Fig. 132.

Del raddoppiamento degl'Intervalli negli Accordi dissonanti, dicasi lo stesso come negli Accordi consonanti, essendo che la dissonanza trovasi sempre unita ad una Triade o al suo Rivolto.

RADDOPPIARE LE PARTI, moltiplicare le copie d'una Parte. Così dicesi p. e. *raddoppiare i Violini* ec.

RADDOPPIATI (Intervalli). *V.* INTERVALLO.

RALLENTANDO, ritardando.

RAMATE (corde). *V.* CORDE.

RANS DES VACHES, o RAAS DES VACHES. Certa canzone de' pastori, generalmente nota nella Svizzera. Dicesi che ne' tempi passati gli Svizzeri impiegati al servizio militare estero, eran sorpresi dalla nostalgia, tostochè sentivano sonare o cantare tale canzone.

RAPPORTO DEGL'INTERVALLI, è l'esatta determinazione del grado di distanza fra due suoni differenti, espressa co' numeri. Gli esperimenti seguenti hanno fornito il mezzo a tale determinazione.

Toccando un corpo sonoro in modo che produca delle vibrazioni, nasce un suono, il quale sarà più o meno acuto o grave in proporzione del numero di tali vibrazioni. Queste succedono più lentamente in un corpo maggiore, che in un corpo minore, in modo però che la grandezza del corpo trovasi in proporzione colla celerità delle sue vibrazioni. Risulta da ciò, 1) che la grandezza del corpo sonoro, il grado di celerità delle sue vibrazioni, e l'acutezza del suono che ne nasce, trovansi fra di loro in proporzione, e 2) che togliendo ad un corpo sonoro una parte della sua grandezza, s'aumenterà necessariamente il grado di celerità delle sue vibrazioni nello stesso rapporto, e che il suono diventa più acuto nella medesima ragione che la grandezza del corpo venne diminuito. . . . .

Supposto dunque che una corda tesa, la quale riposa con ambe le sue estremità sopra ponticelli, faccia nel tempo d'una seconda 50 vibrazioni, e che sia il *do* Basso sotto le righe, la metà della corda, separata dall'altra sua metà mediante un sottile ponticello posto al di sotto, farà necessariamente 100 vibrazioni nel tempo d'una seconda, e produrrà un suono altrettanto acuto che la corda intera, o sia l'Ottava del suddetto *do*.

Indicando quindi con cifre in quante parti uguali deesi dividere la corda del suono grave d'un Intervallo, ed in quante altre il suono più acuto del medesimo, si potrà determinare nel modo più preciso la distanza del suono più acuto dal suono più grave; per tal modo nascono i rapporti degl'Intervalli, e si dice che l'Ottava trovasi in

rapporto col suo suono fondamentale come 2 : 1, perchè si divide la corda in *due* parti uguali, mettendone una parte sola in vibrazione onde far risuonare l'Ottava. Continuando a dividere la corda *do* in tre parti eguali, due ne daranno il suono *sol*, ovvero la Quinta naturale, il cui rapporto è 3 : 2; e seguitando colla divisione della corda *do* in quattro parti uguali, mettendone in vibrazione tre parti, si otterrà la Quarta di *do*. Così nascono necessariamente dalle altre divisioni della corda tutti gl' Intervalli coi loro rapporti. Non si ha però bisogno di proseguire più oltre una tale divisione della corda, essendochè la natura ci mostra nel medesimo modo i medesimi rapporti degl' Intervalli nella Scala del Corno e della Tromba.

È noto che p. e. la Tromba intuona i suoi suoni nell' ordine esposto qui abbasso. Questi suoni trovansi in tale rapporto fra di loro, che hanno una certa somiglianza con que' rapporti, che si chiamano progressione geometrica. Diffatti mettendo sotto il primo di essi il numero 1, sotto il secondo il numero 2 ec., manifestasi con tali numeri posti al di sotto una certa specie di logaritmi, che rappresenta il rapporto degl' Intervalli, e per cui si può calcolarne la differenza, come:

do, do, sol, do, mi, sol, si ♭, do, re, mi, fa, sol, la, si ♭, si, do ec.

Risultano da tale elenco i seguenti rapporti, cioè:

Rapporto dell' Ottava	1 : 2
della Quinta	2 : 3
della Quarta	3 : 4
della Terza maggiore	4 : 5
della Terza minore	5 : 6
della Sesta maggiore	3 : 5
della Sesta minore	5 : 8
del Tuono intero maggiore . .	8 : 9
del Tuono intero minore . .	9 : 10
del Semituono maggiore . .	15 : 16
della Settima maggiore . . .	8 : 15
della Settima minore . . .	5 : 9

Il modo di calcolare gli altri rapporti degl' Intervalli trovasi negli articoli ADDIZIONE e SOTTRAZIONE DE' RAPPORTI; si mettono però qui per completare la Tabella.

Rapporto del Semituono minore . . .	24 : 25
della Quinta diminuita . . .	45 : 64
della Quarta eccedente . . .	32 : 45
della Quinta eccedente . . .	16 : 25
della Quarta diminuita . . .	25 : 32
della Settima diminuita . . .	75 : 128
della Seconda eccedente . .	64 : 75
della Terza diminuita . . .	225 : 256
della Sesta eccedente . . .	128 : 225

Qui appartengono pure i rapporti di que' piccioli Intervalli, che invero non si usano nella musica pratica, ma bensì ne' varj calcoli dei rapporti degl' Intervalli, cioè:

Il rapporto del Limma maggiore . . .	25 :	27
del Limma minore . . .	128 :	135
del Diesis	125 :	128
del Comma sintonico . . .	80 :	81
del Comma ditonico . . .	524288 :	531441
dello Schisma	32768 :	32805
del Diaschisma	2025 :	2048

Alcuni teoretici cominciano i loro principj di composizione colla dottrina della così detta creazione della Scala, e la costruzione de'suoi gradi dalle parti aliquote della lunghezza della corda, o dalla Scala armonica degli strumenti da fiato di metallo. Ma ambidue i modi, dando invece del *subsemitonium si*, tanto necessario alla Scala di *do* maggiore, il suono *si* ♭, non combinano colla nostra musica, oppùre se si volesse adottarlo per tale, bisognerebbe mutare quella successione de'suoni in una Scala di *fa*, e dare il nome di Tromba in *fa* alla Tromba in *do*. Diffatti alcuni autori hanno veduto un tale inconveniente, e Momigny nel suo *Cours complet de Composition*, e Schicht nelle sue *Grundregeln der Harmonie*, tentarono di dedurre la Scala maggiore da' suoni armonici della Dominante; con tal guisa il processo riesce un po' migliore, abbenchè anche in questo caso i suoni *si* ♭ e *fa* restano falsi. Riguardo poi alla Scala minore, questa è sempre artefata da arbitrarie trasposizioni delle Terze, e da altre arbitrarie supposizioni.

I rapporti degl' Intervalli si dividono in *pari* e *dispari*. Non ve n' è

che un solo della prima specie, cioè, il rapporto dell'Unisono 1: 1; tutti gli altri sono dispari, ed i loro generi quasi innumerevoli furono ridotti ai tre principali seguenti:

1) *Rapporto moltiplice* (*ratio multiplex*), in cui il numero minore s' uguaglia col minore, come p. e. il rapporto dell'Ottava semplice 1: 2, dell'Ottava doppia 1: 4; ovvero la doppia Quinta 1: 3, i rapporti 3: 6, 5: 20 ec.

2) *Rapporto superparticolare* (*ratio superparticolaris*), in cui il numero maggiore contiene una volta il minore, oltre *un'* altra parte; che se questa parte sarà la metà chiamasi *proportio sesquialtera*, se la terza parte dirassi *proportio sesquitertia*, se la quarta parte s'appella *proportio sesquiquarta*. Così verbigrazia il rapporto 3: 2 dicesi *sesquialtera*; 4: 3, *sesquitertia*; 5: 4, *sesquiquarta*, e 6: 5, *sesquiquinta* ec.

3) *Rapporto superparziente* (*ratio superpartiens*), in cui il numero maggiore contiene tutto il numero minore, ed inoltre *alcune* altre parti di esso, come p. e. il rapporto della Sesta maggiore e minore. Da qui si comprenderà ancora senza difficoltà ciò che vuol dire: *rapporto moltiplice superparticolare*; che se il numero maggiore conterrà due o tre volte il minore oltre *una* parte sua, come p. e. nella doppia Terza maggiore 2: 5, si dirà *dupla sesquialtera*, nel doppio tuono maggiore 4: 9 *dupla sesquiquarta*. Nel rapporto *moltiplice superparziente* il numero maggiore contiene due o più volte il minore oltre *alcune* parti. Così p. e. il rapporto della Quarta doppia 3: 8 *dupla superbipartiens tertias*, il rapporto della doppia Terza minore dirassi *dupla superbipartiens quintas* ec.

RAPSODI. Così furono chiamati que' cantanti greci, i quali recitando il poema d'Omero sul teatro, tenevano in mano una bacchetta.

RASGADO. Termine spagnuolo (dal verbo *rasgar*, arpeggiare), il quale dinota un Preludio che gli Spagnuoli eseguiscono, toccando successivamente tutte le corde della Chitarra col pollice, e seguendo la misura ed il ritmo dei *Boleros* e delle *Seguidillas*. Il *Rasgado* è il Ritornello ordinario di siffatte specie d'Arie (Fig. 133).

RASTRO, s. m. Piccolo strumento d'ottone, composto di cinque piccole scanalature ugualmente spazieggiate, attaccate ad un manico comune, con cui si tirano sulla carta i righi musicali.

Si hanno de' Rastri a due, quattro, sei, dieci, e persino a sedici e venti righi; tali macchinette servono a rigare una pagina intera in una sol volta.

RATIO DUPLA, MULTIPLEX, SUPERPARTIENS ec. *V.* RAPPORTO.

RE. Secondo grado della moderna Scala diatonica.

RE DE' VIOLINISTI. *V.* MENESTRIERI.

REALE, *V.* PARTI REALI.

I maestri del canto danno anche il nome di *suoni reali* a quelli che vengono prodotti mercè il Registro del petto, e spinti direttamente dalla piena forza del fiato; chiamando *suoni falsi* quelli che di testa diconsi, perchè formati mediante la compressione della parte superiore della trachea, che è immediata alla testa, e non potendo ricevere lo stesso volume di fiato, sono più deboli ed esili.

RECITARE, v. a. Cantare e declamare un pezzo di musica di qualunque siasi genere.

RECITATIVO, s. m. Questa specie particolare di canto è quella, che fra tutte le altre, veste un carattere che s'avvicina più al discorso, mentre si canta e si parla nello stesso tempo. Il Recitativo serve ad unire i pezzi vocali ed i cori dell'Opera, distinguendosi dalla semplice declamazione in ciò, che è sempre accompagnato da una cantilena, basata sopra un dato tuono e sopra analoghi Accordi. Si distingue inoltre dal solito canto, perchè non è soggetto ad un fisso movimento di Tempo e ad un ritmo uniforme, ma soltanto alle leggi della prosodia, ed alla maggior o minor forza, dettata dalle diverse passioni che si vanno esprimendo. Ha inoltre le sue proprie formole melodiche, e può terminare in qualunque siasi tuono. Le Note che ordinariamente si soglion dare ad ogni vocale delle parole sono: le Semiminime, le Crome e le Semicrome.

La scuola moderna come l'antica permettono degli abbellimenti nel Recitativo, purchè siano analoghi al senso della parola ed alla espressione dell'affetto dominante. Particolarmente al fine del Recitativo obbligato quasi tutti i cantanti si permettono, e non senza effetto, di trattare quelle desinenze come cadenze formali. L'abbellimento più usato, e quasi indispensabile ne' Recitativi si è l'appoggiatura praticata in vece della prima delle due Note d'un medesimo suono, colle quali, scritte in tal maniera secondo le regole dell'ortografia musicale rigorosa, si battono le ultime sillabe d'una parola; cosa da non trascurarsi, onde la cantilena non riesca secca e monotona.

Il Recitativo *semplice* viene accompagnato dal solo Basso continuo, per agevolare l'intuonazione al cantante. Il *Recitativo obbligato* è accompagnato da più strumenti, ed è in questo che l'abile Composi-

tore spiega tutta la sua scienza armonica, ond'esprimere la varietà delle idee e dei sentimenti.

Il Recitativo semplice è naturalissimo, poichè le semplici Note che lo compongono, non solo vengono situate nelle corde naturali di ciascuna voce, ma anche segnate e ricompartite in maniera che perfettamente imitano un discorso naturale; sicchè si può distinguere a parte a parte ogni periodo, e si possono far notare i punti interrogativi, ammirativi e fermi. Tutto ciò viene espresso colla cantilena, che variasi colla circolazione e diversità de' tuoni, i quali per l'appunto variano secondo i diversi significati delle parole, e secondo le varie sensazioni che si vogliono eccitare nell'animo degli uditori.

La cantilena del Recitativo obbligato è poco o niente differente da quella del Recitativo semplice. Il sistema dell'uno e dell'altro è sempre lo stesso; vi s'aggiunge solo l'accompagnamento degl'istrumenti, affinchè questi possano agire laddove l'attore è costretto a fare scena muta, e così lo seguita da per tutto, per dare maggior risalto a quanto dice: supposto dunque che l'attore fermisi in mezzo alla sua declamazione, ed esprima solo i sentimenti col suo portamento, co' gesti, co' lineamenti del volto, l'orchestra ha da riempire gl'intervalli resi vuoti dal silenzio di lui; essa dee dipingere le passioni che lo agitano, e gli oggetti che le fanno nascere, entrar in dialogo con lui, consolarlo con dolci rimembranze, con suoni commoventi e lusinghieri, con quadri aggradevoli de' futuri avvenimenti; oppure attristarlo, tormentarlo, lacerarlo con Accordi lugubri, quadri spaventevoli, immagini orrende. Talvolta s'interrompono e combattono in certo modo insieme: tal'altra volta mostrano scambievoli affezioni, ma sempre dipendono l'uno dall'altra, ed è anche per tale specie di obbligazione di conformarsi l'uno all'altra sino ad un certo punto, che questo Recitativo dicesi *obbligato*. Il Compositore l'impiega allorchè i sentimenti che penetrano l'attore sono bensì forti assai, ma non dominano pacificamente nell'anima sua, e la loro lotta non è decisa abbastanza a presentare un solo e gran quadro; allorchè i moti ardenti che i sentimenti possono far nascere sono misti d'istanti di riflessione, di deliberazione ec. Rispetto poi a' tratti d'orchestra, questi devono essere lavorati più di qualunque altro pezzo di musica, a motivo del gran senso che hanno da esprimere, della precisione e della forza che devono mettersi nelle immagini da' medesimi rappresentati, della specie di conversazioni che devono tenere, della brevità a loro propria. Accade però sovente che il sentimento diventa assai notevole in mezzo

al Recitativo, particolarmente se fassi tenero, lamentevole o commovente; per breve che sia la sua durata, la voce abbandonerà per qualche momento il Recitativo, ed avrà ricorso al vero canto.

Ancorchè il Recitativo sia espresso co' necessarj cangiamenti di voce, pause e punti, esso sarà però sempre languido e fiacco, se non verrà accompagnato da una conveniente azione. Questa è quella che dà forza e vivacità al discorso, ed esprime il carattere di quel personaggio che vuolsi rappresentare. È però necessario anche all'attore più abile una piena intelligenza di ciò che dice, la cognizione di quanto è proprio alla Parte che rappresenta, ed in ispecie di saper bene a memoria le parole e la musica, altrimenti l'azione riuscirà imperfetta.

REDUCTIO, *V.* DEDUCTIO.

REDUCTIO MODI. Allorquando anticamente si componeva un pezzo di musica in un tuono trasportato, e si voleva esaminare se era trattato analogamente al tuono originario, si tornava a trasportarlo al primario, e tale processo chiamavasi *reductio modi.*

REFRAIN (franc.). Intercalare.

REGALE, s. m. Il più antico Registro di canne a lingua dell'Organo, e che si trova ancora negli antichi Organi di 16 e 8 piedi.

Tal nome si diede pure, alcuni secoli fa, ad un Cembalo assai pregiato, che avea due mantici ed alcuni simili giuochi in vece delle corde. Essendo le sue canne così piccole, che quella del *do* chiave di Basso sotto le righe avea circa sei pollici, tutto lo strumento poteva essere trasportato da un sito all'altro, solo che se ne levassero via i mantici. Serviva in vece del Cembalo attuale all'accompagnamento del Basso nell'esecuzione di pezzi vocali.

REGISTRARE (arte di). Maneggiare i Registri d'Organo a norma delle composizioni, sia per il richiesto grado di forza, sia per l'espressione, sia per norma della fantasia del sonatore, prevalendosi piuttosto d'un istrumento o d'un altro, imitato in tale o tal altro Registro.

Conviene aver riguardo anche a'varj punti del Sagrifizio divino, poichè certamente nel tempo dell'Elevazione non sarebbe conveniente di adoperare i Registri, con cui si terminerà l'ufficio od il canto dell'*alleluja*.

REGISTRI (d'Organo), } *V.* ORGANO.
REGISTRI DI RIPIENO, }

REGISTRO (voce). Certo numero di suoni, che relativamente al

suo carattere differisce da un altro numero di suoni che formano un altro Registro. Ed è perciò che la voce umana dividesi in due Registri, l'uno *di petto*, e l'altro *di testa*, o *Falsetto*. Raro è poi l'esempio che qualcuno riceva dalla natura il singolarissimo dono, di poter eseguir tutto colla sola voce di petto. Alcuni dividono la voce di Soprano in tre Registri, cioè: *di petto*, dal *do* chiave di Violino sotto le righe al *fa* primo spazio; *medio* (che si produce colla parte superiore della laringe) dal *sol* in seconda riga al *sol* sua Ottava, e *di testa* da questo *sol* al *do* sopra le righe.

REGOLA, s. f. Prescrizione, canone musicale, a norma di cui si deve conformare la composizione, l'esecuzione ec. Dicesi anche *Regola armonica*, il Monocordo.

REGOLA D'OTTAVA. Formula armonica stabilita per l'accompagnamento della Scala maggiore e minore, sì ascendenti che discendenti, parte per agevolare al sonatore di Basso continuo l'esecuzione de' Bassi non cifrati, parte anche per semplificare la solita segnatura numerica.

Fino a tanto che alcuno non trovi un altro modo, con cui determinare tutte le progressioni possibili (locchè è quasi incalcolabile), la *Regola d'Ottava* sarà sempre di grande ajuto per l'accompagnamento, particolarmente de' Bassi non cifrati, e per la composizione stessa, se è semplice.

La Fig. 134 contiene tre differenti accompagnamenti di dette Scale.

REGOLARE, adj., tutto ciò che è nelle regole e ne' giusti limiti. Così dicesi p. e. *Cadenza regolare*, quella che cade sulle corde essenziali del tuono; *Modo regolare* ec.

RE LA, dinota nell'antico solfeggio la mutazione di queste sillabe sul suono *re* o *la*. *V*. SOLMISAZIONE.

RELAZIONE, s. f. Nasce questa dal rapporto che hanno fra loro due suoni componenti un Intervallo considerato ne' suoni estremi. Si divide in *monodica*, *corodica*, *buona* e *cattiva*.

La relazione è *monodica* quando l'effetto proviene da una sola parte, p. e. *do sol*; *corodica* allorchè l'Intervallo trovasi fra due o più parti, p. e. *do mi - sol si* ♭; la relazione sarà buona, quando l'Intervallo sarà maggiore o minore, come p. e. *do re, do mi, do fa, do sol, do la, do si, do do*, tanto all'insù quanto all'ingiù; *cattiva* si chiama quando l'Intervallo è eccedente o diminuito, come p. e. *do do* ♯, *do fa* ♯, tanto all'insù quanto all'ingiù.

RELAZIONE NON ARMONICA. Gli antichi chiamavano così una

cattiva progressione di suoni, segnata con *Mi Fa*, allorchè tali suoni nella loro unione armonica erano disposti in modo che contenevano il *mi* in una voce, ed il *fa* in un'altra nell' Accordo susseguente (Fig. 135 *a*). *V*. gli articoli PROPRIETÀ e SOLMISAZIONE.

Una tale *relatio non harmonica* venne riputata per uno degli sbagli più grossi, per cui nacque il proverbio: *Mi contra fa est diabolus in musica*. Una simile relazione cattiva vedesi nello stesso esempio al *b*); la cagione n'è per così dire la contraddizione.

REMOTUS. *Syzigia remota* dinota nell' antica musica *armonia divisa*.

REPLICA, s. f. Quando il Compositore ama di far sentire più di una volta una serie di periodi musicali, nota questa sua intenzione col segno ||: :||, il quale indica, che si debba ripetere quella parte verso cui sono segnati i punti.

REPLICARE, v. a. Il Compositore replica talora l'istesso pensiero più volte, per insinuarlo meglio nell'animo degli ascoltanti; e se innamorandosi di esso lo replica di troppo, ne viene criticato a ragione.

Nelle prove musicali si replicano qualche volta gli stessi pezzi per due o tre volte, onde ottenere la miglior esecuzione.

Anche gli ascoltanti amano le tante volte di far replicare un pezzo di musica che loro recò particolar piacere; e talvolta ancora accade che si fa replicare per malignità e scherno.

REPLICATO, adj. *Suoni replicati*, che dice lo stesso di raddoppiati.

REQUIEM, o *Messa di requiem*, *Messa di Morti*, *Missa pro defunctis*. Componimento musicale che nella Chiesa romana s'eseguisce per i defunti, ed il cui testo comincia: *Requiem aeternam*.

RE SOL, dinotava nell' antico solfeggio la mutazione d'ambe queste sillabe sul suono *re* o *sol*. *V*. SOLMISAZIONE.

RESPIRO, *V*. PAUSA.

RESPONSORIO. Canto ecclesiastico che si suol eseguire dopo le lezioni, e si chiama *Responsorio lungo* a differenza di quello che si canta dopo il capitolo, detto *Responsorio breve*.

RETORICA, s. f. Scienza secondo la quale s'uniscono le singole parti melodiche ad un tutto. Annoveransi nella retorica musicale le seguenti cinque parti principali, oltre una scienza ausiliare: 1) la periodologia musicale, 2) gli stili musicali, 3) le varie specie di musica, 4) la disposizione delle idee musicali riguardo all'estensione de' pezzi, di più la dottrina delle figure, 5) il metodo d'eseguire la musica, e 6) la critica musicale come scienza ausiliare.

RETRAIT (franc.). *V.* PEZZI MUSICALI DI TROMBA.

RETRÓGRADO, adj. *Contrappunto retrogrado.* *V.* IMITAZIONE e INVERSIONE.

RETTO, adj. *V.* MOTO.

RIBECA, o **RIBEBA**. Istrumento che precedette il Violino, e gli somigliava molto. Non avea chè tre corde, e si sonava con un piccolo arco. La Ribeca era lo strumento favorito de' Menestrieri, ed è fama che certo Colin Muset siasi reso celebre nel secolo XII per la maestria con cui la sonava.

RICCIO, s. m. *V.* ISTRUMENTI DA ARCO.

RICERCATA, o **RICERCARI**. Specie di preludio più elaborato, formato a fantasia che (se anche viene scritto) non siegue la forma della Sonata, ma va spaziando a capriccio, con certo legame però di pensieri analoghi, e di artificiosi tratti d'armonia e contrappunto. *V.* anche l'articolo FUGA.

RIDITTA, *V.* FUGA.

RIDURRE, v. a., dinota, 1) adattare un componimento in cui entrino uno o più strumenti, ad uno o più strumenti di natura differente, come p. e. un Concerto di Violino ridotto ad un Concerto di Pianoforte; una Sinfonia a grand'orchestra ridotta per soli strumenti da fiato ec.; 2) un restringimento del disegno armonico nelle sue forme e ne' suoi mezzi, come p. e. una Sinfonia a grand'orchestra ridotta in Sestetti, Quartetti ec., ovvero per Cembalo, Chitarra ec.

Ordinariamente si usa dire nel primo caso *adattare* o *aggiustare*, e nel secondo *ridurre;* sembra però che quest'ultima parola esprima tutti e due.

Lo scopo della riduzione è il diletto privato d'un tale o tal altro pezzo, aggradito dal pubblico, come pure di facilitarne l'acquisto per causa del modico suo importo.

RIDUZIONE PER FLAUTO, VIOLINO ec., si spiega dall' articolo precedente.

RIDUZIONE DE' RAPPORTI DEGL' INTERVALLI. Si può considerare il rapporto d' un Intervallo come una frazione la quale indica in quante parti eguali debba essere divisa la corda del suono più basso dell' Intervallo, e quante parti ci vogliono onde produrre il suono più alto del medesimo. Se dunque il rapporto di quest'ultimo viene espresso con numeri maggiori, p. e. il rapporto della Quarta 4: 3 ovvero $\frac{3}{4}$ co' numeri $\frac{9}{12}$ $\frac{15}{20}$ $\frac{45}{60}$, non solo il calcolo ne diventa prolisso, ma si rende anche più difficile l'intenderne il valore. Quindi usasi di

presentare i rapporti degl'Intervalli co' minori numeri possibili e di ridurli a' loro numeri radicali, lo che si fa dietro le solite regole aritmetiche.

RIFIORAMENTI, dice lo stesso che ornamenti.

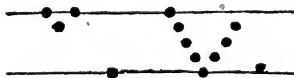
RIFIORIRE, *V.* ABBELLIRE.

RIGA MUSICALE. Una delle quattro o cinque linee parallele sopra di cui si scrivono le Note.

RIGAUDON (franc.). Danza di carattere gajo, con una melodia in Tempo *alla Breve*, e due parti, cadauna di quattro o otto battute; comincia con una Semiminima in levare.

Si pretende che il nome di questa danza proceda da quello del suo inventore, il quale chiamavasi *Rigaud;* ma ciò non concorda colla parola *rigodon*, prescritta dall'Accademia francese.

RIGO, s. m. Nome delle quattro o cinque linee o righe parallele coi loro tre o quattro spazj, sopra i quali si mettono le Note musicali. Prima del secolo XIII praticavasi un Rigo di otto linee, poscia venne ridotto a quattro, giudicato in allora bastevole pel Canto gregoriano; finalmente nel secolo XV ebbe origine il nostro Rigo di cinque linee, essendosi riconosciuta la necessità di aggiungerne una quinta, a motivo del gran numero de' cangiamenti di chiave, che l'insufficienza del Rigo precedente obbligava di fare.

Galilei fa menzione di un Rigo di sette e di dieci linee. Kircher parla d' un Rigo di due linee, sopra cui i punti si mettevano nel modo seguente:

RILEH. Nome d'una Lira semplicissima in uso fra i contadini nella Russia.

RINFORZANDO (abbrev. *rf*), indica che la Nota così segnata debba essere eseguita con un suono più intenso.

RINFORZO (strumenti di). Nelle musiche a grand'orchestra si usa sovente a rinforzare i Contrabbassi. Gli strumenti che a tal uopo servono sono: 1) le *Viole*, le quali (non trattandosi di scrivere un vero a quattro), come Registro di 4 piedi unito al Registro di 8 piedi dei Violoncelli, tengono il contrapposto al Violone di 16 piedi. 2) I *Fagotti*. Riguardo all'effetto conviene però distinguere i casi, in cui vanno in unisono col Basso, ovvero d'un'Ottava più bassa; e siccome i Con-

trabbassi risuonano all' Ottava bassa de' Violoncelli e de' Fagotti, così nel primo caso faranno l'effetto d'un' Ottava più alta, e nel secondo quello dell' unisono. Conviene altresì badare se tali passi del Contrabbasso sieno pur eseguibili per il Fagotto, altrimenti il Compositore può essere certo che non saranno eseguiti, esistendo già l' abitudine di tanti sonatori di Fagotto nell' orchestra, di non far compagnia ai Contrabbassi, neppure ne' passi più facili. 3) Il *Trombone*. Anche in questo il Compositore deve aver riguardo alla capacità dell' istrumento, ed al suo effetto ne' suoni fondamentali. 4) I *Violini secondi*, i quali in varj casi producono un grand' effetto, rinforzando un Basso figurato.

Gli altri strumenti, di cui alcuni compositori si servono col maggior successo a rinforzare il Contrabbasso sono 5) Il *Corno* e la *Tromba*, 6) il *Clarinetto* ne' suoi gravi suoni, 7) l' *Oboe* pure ne' suoni profondi, 8) il *Flauto* nelle sue più acute Ottave, e finalmente 9) l'*Ottavino*.

Taluno ha proposto di far andare le Viole od altri strumenti più acuti in *Quinte perfette* col Basso, imitando così il Registro di ripieno di Quinta nell' Organo; ma nessuno ha ancora azzardato d'approfittare di tale proposizione.

RIPERCUSSIONE, s. f. *V.* FUGA.

Riguardo a' tuoni ecclesiastici la Ripercussione differiva anticamente da quella che si legge nel riferito articolo FUGA, e significava i suoni più usati e più ripetuti in un dato Modo. Negli otto tuoni ecclesiastici s' adottarono le seguenti Ripercussioni:

nel primo *Re* — *la*, una Quinta,
nel secondo *Re* — *fa*, una Terza,
nel terzo *Mi* — *do*, una Sesta,
nel quarto *Mi* — *la*, una Quarta,
nel quinto *Fa* — *do*, una Quinta,
nel sesto *Fa* — *la*, una Terza,
nel settimo *Sol* — *re*, una Quinta, e
nell' ottavo *Sol* — *do*, una Quarta.

RIPETERE, v. a. Questo vocabolo s' applica alle volte alla voce, come p. e. dell'eco ec., come altresì ai Registri di ripieno (*v.* ORGANO).

RIPETIZIONE, s. f. *V.* REPLICA.

RIPIEGO D' ARCO. Artificio che fa sì, che l' arcata, che precedeva irregolarmente, e fuori d' ordine, ripigli il suo ordine naturale.

Il ripiegar l'arco si eseguisce in quattro modi: 1) in far due Note in sù staccate, 2) col legare due Note, 3) in farne due in giù portate, 4) ovvero in *ripigliar l'arco*, lo che si fa col ripetere di seguito due arcate per l'ingiù

RIPIENISTA, s. m. Sonatore d'orchestra, il quale eseguisce le Parti raddoppiate.

Il sonatore di ripieno non è meno importante del sonatore a Solo, o Concertista, e sovente un buon Ripienista vale di più nell'esecuzione d'una musica in grande che il Concertista medesimo.

Un buon sonatore di ripieno dee 1) avere un suono pieno ed energico, 2) saper leggere le Note a prima vista, o per lo meno dopo poche prove, 3) essere perfettamente sicuro nel Tempo, e puntualissimo nell'esecuzione delle Note e Figure, de' loro rispettivi accenti, e del legato e staccato, e finalmente 4) capir bene il sentimento del pezzo, onde corrispondere coll'esecuzione allo scopo del tutto e delle sue parti.

RIPIENO, s. m. Oltre a quanto venne detto nell'articolo ORGANO de' Registri di ripieno, s'intende anche sotto questo vocabolo quella Parte, che ne' pezzi di musica a grand'orchestra viene raddoppiata, come p. e. i Violini, le Viole, i Bassi nelle Sinfonie, nell'Opera ec. a differenza della Parte obbligata, o concertata, eseguita da una persona sola.

RIPOSO, s. m. Termine della frase, su di cui riposa il canto più o meno perfettamente.

Il riposo non ottiensi se non con una cadenza perfetta; una cadenza d'inganno, interrotta non dà certo riposo, e la dissonanza lo esclude del tutto.

Nelle Parti cantanti sono particolarmente richiesti certi riposi, tanto dal senso delle parole che dalla voce medesima. Alcuni capricci di più battute d'aspetto, introdotti nelle composizioni, potrebbero piuttosto chiamarsi *Riposi misurati*.

RIPRESA, s. f., si indica con un *S* tagliato obliquamente, oppure §, §, o cosa consimile, che rimanda indietro ad un altro segno, acciò venga ripetuto un tal dato pezzo compreso fra i due segni, e poi proseguito sino al fine totale della composizione.

RISOLUTO, adj., significa nella musica un'esecuzione virile e un po' viva, con un'intuonazione risentita e staccata anzichè legata.

RISOLUZIONE, s. f. Atto, in cui la dissonanza percossa discende o ascende di grado congiunto sulla vicina consonanza (*v.* PREPARAZIONE).

Un esempio d'una risoluzione ritardata trovasi nella Fig. 136.

RISPOSTA, s. f. *V.* FUGA.

RISUONANZA, s. f. Prolungamento o riflessione del suono, sia dalle vibrazioni continuate delle corde d'uno strumento, sia dalle pareti d'un corpo sonoro, sia dalla collisione dell'aria rinchiusa in uno strumento da fiato.

Le volte elittiche o paraboliche risuonano, cioè, riflettono il suono. I due gran crateri d'alabastro che si vedono al *Louvre* in Parigi, in una delle sale del Museo d'antichità, offrono un esempio meraviglioso e quasi magico de' fenomeni della risuonanza. Due persone, poste cadauna presso uno di questi crateri, ponno parlar fra di loro con voce bassissima ad una distanza di trenta passi, senza esser sentiti in nessun punto della sala. Il romore leggiero d'una pendola, è pure trasmesso da un cratere all'altro, mercè la risuonanza di questi vasi e della volta. Un altro esempio più meraviglioso ancora d'un fenomeno della risuonanza, senza che si sappia spiegarne il *come*, offre il gran teatro di Parma, che ha 300 piedi di lunghezza, ed ove dal fondo del medesimo all'estremità opposta si sente anche un uomo che parla sotto voce.

Nell'articolo VOCE vedrassi, che le cavità della laringe, della bocca e del naso rinforzano la voce colla loro risuonanza. Nell'articolo ORGANO UDITORIO si parlò anche della risuonanza delle cellette mastoidee. Si tenga il così detto *Spassa pensiero* colle dita, battendo sopra le linguette, non renderà alcun suono; ma facendolo nell'atto che si tiene fra i denti, renderà un suono, che varia a norma che si serra più o meno, e che si sente assai lontano, particolarmente nel grave. Un *Corista* messo in vibrazione dà un suono debole, ma risuona con più di forza, essendo appoggiato sulla tavola armonica d'un Violoncello, d'un Pianoforte, d'un Violino, o d'altro corpo elastico, come un vaso di cristallo ec. Con simile mezzo aumentasi la risuonanza dei piccoli giuochi di campane rinchiusi negli orologi.

Negli strumenti da corda, come il Pianoforte, l'Arpa, il Violino, il Violoncello, la Chitarra ec., il suono viene unicamente dalle corde, ma la risuonanza dipende dalla cassa dell'istrumento.

Chiamasi ordinariamente *piano o fondo di risuonanza*, p. e. nei Pianoforti quella tavola di legno sottoposta alle corde, la quale porta le parti dell'aria commossa per causa delle vibrazioni delle corde, mediante la sua forza di ripercussione, all'organo uditorio.

Si chiamò *risuonanza moltiplice* la proprietà che ha il suono di

farne sentire varj altri, e *risuonanza sottomoltiplice*, un fenomeno tutto contrario, in cui due suoni ne producono un terzo (*v.* SUONO).

RITARDO, o SOSPENSIONE. Prolungamento di uno o più suoni d'un Accordo, sopra quello che segue immediatamente. Nella seconda e quarta battuta della Fig. 137 *a*, l'Ottava discende sulla Terza dell'Accordo susseguente; non essendo questa Terza ribattuta immediatamente sul suo suono fondamentale, ma ritardata in forma di Quarta come presso *b*, ciò viene chiamato *Ritardo*.

Nel sistema di Kirnberger si considerano tutte le dissonanze, eccettuato l'Accordo di Settima sulla Dominante co' suoi Rivolti, come altrettanti Ritardi; nel sistema di Rameau vengono piuttosto considerate come Accordi dissonanti e risoluti.

La regola però, che il Ritardo deve già esistere prima come consonanza vale a dire, che deve essere preparato da una consonanza, se non è del tutto falsa va per lo meno soggetta ad alcune eccezioni, come lo dimostra l'esempio comunissimo, ed un passo di Mozart nel D. Giovanni (Fig. 138).

Vi sono pure de' Ritardi melodici, che nascono da un Accordo dissonante di cui si ritarda la risoluzione, da una cadenza d'inganno, dal così detto soffocamento di battuta (*v.* PERIODOLOGIA), da un aggiunto che si fa alla cadenza perfetta ec. Le stesse appoggiature, le Note di passaggio possono considerarsi come Ritardi melodici; osservasi una specie di Ritardo persino nell'esecuzione. *V.* STACCATO.

RITMICO, adj. Una *musica ritmica* è quella che è disposta con una perfetta simmetria ne' membri di cui compongonsi i suoi periodi. Un *Accompagnamento ritmico* è quello in cui il Compositore fa costantemente sentire il gruppo uniforme, l'arpeggio adottato, mentre l'armonia varia i suoi Accordi.

RITMO, s. m. Questo vocabolo derivato dalla parola greca ῥυθμος, dinota nella musica la proporzione delle parti d'un medesimo tutto, o come altri vogliono, il rapporto determinato delle successioni de' suoni. Riguardo al rapporto della durata delle singole parti fra di loro, il Ritmo chiamasi *interno*, e riguardo al rapporto d'una intera successione di suoni con altre intere successioni di suoni, dicesi *esterno*. Sì l'uno che l'altro non hanno punto che fare colla Misura, considerati per la loro origine e pel loro scopo: la Misura altro non è che un'addizione de' momenti in somme eguali, ma il Ritmo è il mezzo alla più determinata contemplazione de' sentimenti esposti, o delle idee estetiche.

Altri chiamano il Ritmo *interno* quello della melodia, e l'*esterno* quello della Misura.

Il Ritmo è dunque la simmetria di varj maggiori o minori gruppi d'intere successioni de' suoni; tale simmetria ritmica rende un componimento musicale più chiaro, ed è quella che ordinariamente dicesi *quadratura* (v. PERIODOLOGIA), abbenchè dall'altra parte non possa negarsi, che il gran rigorismo della quadratura conduce non di rado alla monotonia.

Si può asserire che il Ritmo fu il primo mezzo, con cui si cercò nell'infanzia della musica, di rendere dilettevole all'orecchio una serie di suoni, per sè insignificante. Il grado di sensazione piacevole d'una siffatta ripetizione ritmica, risulta in parte dall'uso de' Tamburi introdotti nella milizia. La sola differenza de' colpi ritmici, rende più facile il movimento de' passi, ne determina il grado di celerità o di lentezza, ed eccita persino nel cuore de' guerrieri un sentimento di coraggio e di bravura. Non si può dunque negare l'effetto del Ritmo, anzi è facile il convincersi che tutt' i popoli semi-selvatici e semicolti, resero varia e dilettevole la loro musica primitiva, cioè, i loro semplici suoni ed il loro romore, non già colla modificazione del suono, ma col Ritmo: l'uso de' loro strumenti da percossa, i quali senza l'osservanza del Ritmo stancherebbero e recherebbero noja anche ai popoli selvatici, lo prova bastantemente.

Gli antichi Greci attribuivano nel tempo della loro più alta coltura una gran forza estetica al Ritmo, considerandolo come la parte più eminente della musica. Ed è perciò che credevano più importante la forma esteriore de' passi musicali, che non il loro contenuto. Ma sebbene non si possa dare tanta prerogativa al Ritmo, bisogna pur concedere, che siccome nella poesia, così anche nella musica, i pensieri o le parti melodiche guadagnano molto dal Ritmo, ed in ispecie nel grado di vivacità e di chiarezza. Una delle principali bellezze della musica di Giuseppe Haydn è il Ritmo.

RITMOMETRO. *V.* METRONOMO.

RITMOPEA, s. f. Parte scientifica della melodia, che insegna la disposizione delle parti melodiche riguardo alla loro estensione, onde possano fra di loro avere un rapporto aggradevole al nostro sentimento (v. anche GRECI ANTICHI).

RITORNELLO, s. m. Uno de' segni di richiamo, il quale è *doppio* o *semplice*. Il Ritornello doppio, segnato con due linee verticali e punti d'ambe le parti (Fig. 127 *a*), divide il pezzo di musica in due

parti, ed obbliga alla replica d'ambedue; il Ritornello semplice (*b*) fa ripetere solo quella parte verso cui sono segnati i punti.

Questo vocabolo significa inoltre una specie d'introduzione alle Cavatine, Arie, Concerti ec. Il Ritornello di questi ultimi è ormai una specie di Sinfonia formale, talvolta in relazione colla prima parte del Concerto, ed altre volte anche staccato del tutto.

Ritornelli chiamansi pure i tratti d'orchestra fra un Solo e l'altro, od in mezzo ed anche in fine d'un'Aria, Duetto ec.

I così detti Ritornelli ne' Registri di ripieno, consistono nella continua ripetizione d'una data Ottava, e quanto più tali Registri crescono in acutezza, maggiori Ritornelli ammettono (*v.* ORGANO).

RITORTI. *V.* CORNO DI CACCIA.

RIVERSAMENTO, RIVOLGIMENTO, dice lo stesso di *Rivolto* (*v.* questo articolo).

RIVERSO. *V.* ROVESCIO.

RIVERENZE. *V.* ROSALIE.

RIVOLTO, s. m. Cangiamento d'ordine ne' suoni che compongono l'Accordo, e nelle Parti che compongono l'armonia.

Egli è certo che in ogni Accordo, v'è un ordine fondamentale e naturale, quello cioè della generazione dello stesso Accordo; ma le circostanze d'una successione, il gusto, l'espressione, il bel canto, la varietà, obbligano sovente il Compositore a cangiare tal ordine, e per conseguenza la disposizione delle Parti. Il rivolgimento di queste ultime d'un' estremità all' altra ha in ispecie luogo nel Contrappunto doppio (*v.* tal articolo).

La parola *rivolto* si prende anche come addjettivo, ed allora in fatto d'Accordi è opposto a *fondamentale*, ed in fatto d'*Intervalli* è opposto a *diretto*.

ROLLO, o ROLLANDO (franc. *roulement*). Termini generalmente adottati da' migliori Compositori italiani, per indicare una particolare maniera del suono de' Timpani o del Tamburo, consistente nel celere movimento alternativo delle due bacchette, battendo due colpi con cadauna. Il *Rollo* de' Timpani produce un sorprendente effetto nel *crescendo* d'un' orchestra numerosa. Vi sono varie Sinfonie di Haydn, che cominciano con un *Rollo* (*v.* anche TIMPANI).

ROMANI (brevi cenni storici sulla musica degli antichi). Quantunque la più antica storia de' Romani non sia meno involta nell' oscurità di quella di tutte le nazioni, nondimeno la maggior parte degli storici convengono in ciò, che gli antichi Romani ricevettero primamente

le loro arti e scienze dagli Etruschi e da' Greci; lo che vale anche della loro musica. Ed invero secondo le testimonianze di Dionisio d'Alicarnasso, di Strabone e di Livio, i sacri riti e la musica vocale, passarono dagli Etruschi a' Romani, e gli Arcadi furono i primi che portarono la scrittura e la musica istrumentale in Italia. Gli stessi fondatori di Roma, Romolo e Remo, furono istruiti secondo Dionisio nelle arti greche, e in tale occasione questo autore nomina anche espressamente la musica. Da questa circostanza, e dall'uso che i Romani faceano della musica nelle feste degli Dei, ne' trionfi, funerali, banchetti, spettacoli ec., si raccoglie che non erano disprezzatori della medesima, come alcuni pretendono; diversamente nè gl'Imperatori l'avrebbero in parte molto protetta, ed in parte esercitata eglino medesimi. In conferma di ciò basta considerare alcuni degli avvenimenti principali, che dimostrano il frequente uso della musica presso i Romani.

Il primo trionfo romano venne celebrato secondo Dionisio (*Antiquit. rom. lib. II*) da Romolo. Il suo esercito era disposto in tre bande, le quali cantavano inni nazionali in onore degli Dei, e celebravano il loro Generale con versi estemporanei. Ciò ebbe luogo nel 4.º anno dopo la fondazione di Roma, ovvero 749 anni prima di G. C.

Fra le otto classi istituite da Numa Pompilio pel culto divino, i Salj erano i proprj custodi de' dodici scudi conservati nel tempio di Marte, e consistevano in altrettanti giovani scelti dallo stesso Numa fra i figli de' Patrizj. Aveano essi l'incarico di portare annualmente in processione nella città di Roma il miracoloso scudo (che secondo Numa era caduto dal cielo, e da cui dipendeva la conservazione dell'Impero romano) con altri undici, e di ballare continuamente in tale occasione. La musica che accompagnava queste danze era assai romorosa, battendovi gli scudi gli uni contro gli altri, a guisa de' Coribanti e degli Idei dattili. In siffatte processioni si cantavano pure alcune canzoni in lode di Marte, dette *carmina saliana*. Tale festa celebravasi nel mese di Marzo. I più distinti Romani riputavano un particolar onore d'essere ammessi fra i Salj. Scipione africano, varj principi imperiali, e persino alcuni Imperatori furono fra i medesimi. Il nome di *Salj* proviene da' forti movimenti che faceano ballando, e si crede che tutti gli altri ballerini venivano perciò chiamati *saltatores*.

Servio Tullio, il quale divise tutto il popolo in classi e Centurie, avea secondo l'unanime testimonianza degli scrittori, incaricato due intere centurie a sonare le Trombe ed i Corni nelle battaglie, lo che prova l'importanza data dai Romani alla musica militare fin da 600

anni prima di G. C. La legge delle 12 Tavole, emanata circa 150 anni dopo, ordinava che ne' funerali il maestro delle ceremonie venisse servito da dieci sonatori di Flauto, e che le lodi degli uomini raccomandevoli (*honoratorum virorum*) fossero pubblicate in una radunanza, ed accompagnate da canti lugubri al suono del Flauto.

Tanto le ceremonie religiose che i drammi erano presso i Romani, come fra' Greci, uniti alla musica; e dopo la disfatta d'Antioco il Grande, Re di Siria, s'introdussero pure a Roma delle sonatrici, dette *psaltriae* e *sambucistriae*, le quali sonavano alla maniera asiatica nelle feste, e ne' privati banchetti. Siccome prima dell'introduzione di tali sonatrici non si ha alcun indizio, che i Romani abbiano fatto uso di alcuno strumento da corda; così può considerarsi il tempo dell'introduzione delle medesime, cioè 186 anni prima di G. C., come un periodo in cui la musica romana ebbe un nuovo accrescimento. Si può inoltre conchiudere, che i progressi musicali fatti da' Romani, incominciando dalla fondazione del loro Stato sino a questa epoca, devono essere stati pochi assai. Si è veduto che gli Egiziani, gli Ebrei, ed i Greci ebbero ben presto tre specie di strumenti musicali; ma i Romani, che non inventarono nè anche i loro strumenti, ricevendoli dagli esteri, particolarmente dagli Etruschi e da' Siciliani, aveano bisogno di più di cinque secoli per venire al punto di poter accompagnare il canto con istrumenti da corda.

Sotto il Consolato di Manlio, il quale vinse i Galli, e tornò in trionfo a Roma, si cercavano in tutte le parti del mondo delle persone che potessero contribuire allo splendore de' pubblici giuochi. Manlio fece venire i migliori musici dalla Grecia, dando gran giuochi nel Circo, inoltre commedie e concerti di tutti gli strumenti possibili.

Svetonio asserisce nella sua descrizione di una solennità pubblica celebrata sotto il governo di Giulio Cesare, che in quei tempi v'erano a Roma dieci o dodicimila fra cantatrici, cantori e sonatori. Nel solenne abbruciamento di questo monarca dopo la sua nota uccisione, tutt'i sonatori gettarono i loro strumenti nel fuoco, siccome indizio della loro tristezza per tal avvenimento.

Non meno favorevole alla musica fu il governo d'Augusto. Questo Imperatore considerava gli spettacoli come il miglior mezzo per distrarre il popolo e tenerlo ubbidiente; quindi non solo diede sovente delle feste, ma ordinò altresì che tutte le commedie e tutt'i concerti fossero prima della loro rappresentazione approvati dagli Edili, appositamente a ciò incaricati. A' suoi tempi ebbero principio i segni

d'approvazione e di mal contento col battimenti di mano e co' fischj. Egli medesimo manifestò il suo applauso col battimento di mano, e ricompensò gli artisti che in particolar modo erano distinti.

La morte d'Augusto trasse con sè la decadenza della musica. Un omicidio commesso nel teatro fu la causa per cui Tiberio esiliò non solo i commedianti ed i virtuosi di musica ma anche gli spettatori presenti rendendone la città di Roma altrettanto trista, quanto era gradevole ne' tempi d'Augusto. Eppure Tiberio era amico della musica, e se n'occupò molto particolarmente sulla sua isola Caprea.

Caligola richiamò di nuovo i commedianti ed i musici a Roma, colmandoli di beni. Egli aveva il capriccio di voler essere considerato come Apollo, a motivo della sua bella voce; laonde in occasione d'una festa fece dorare la sua barba, per somigliare tanto più al Dio della musica. Claudio proteggeva anch'egli la musica; ciò non di meno trovò più piacere ne' combattimenti de' gladiatori che in quell' arte.

Fra tutti gl'Imperatori romani, nessuno spinse la sua inclinazione per la musica a quel grado a cui Nerone pervenne, il quale prese le redini del governo 60 anni dopo G. C. Avea una bella voce, cantava bene (per que' tempi), e sonava la lira e l'arpa in modo da disputare i pubblici premj.

Nerone fece il primo suo saggio a Napoli, facendo l'ingresso in questa città sotto le insegne d'Apollo, seguìto da abilissimi musici e da una gran moltitudine d'ufficiali che vi condusse seco sopra mille carri. La prima volta che montò sul teatro, un fortissimo terremoto scosse la sala; ma egli seguitò a cantare colla medesima fermezza, ad onta che una parte degli uditori fosse fuggita. Disgraziatamente pel genere umano, il teatro non crollò se non dopo ch'ebbe finito.

Egli fu tanto contento degli applausi ottenuti a Napoli, che preferì poi sempre questa città a tutte le altre. Presto accorsero i musici da tutte le parti del mondo, per giudicare essi medesimi de' talenti dell'Imperatore. Egli ne riteneva 5000 al suo servizio, dava a loro un uniforme, li pagava bene, ed insegnava loro in qual modo volea essere applaudito. Al suo ritorno da Napoli, il popolo era tanto impaziente di vederlo sul teatro, che un giorno fu supplicato di far sentire la sua voce celeste. Egli vi consentì, e venne colmato d'elogj. Dopo d'allora non fece più alcuna difficoltà di sonare pubblicamente a Roma, e di prendere persino la sua parte delle retribuzioni, stimando come cosa preziosa tutto ciò che proviene dalla musica.

Incoraggiato da tali successi, si recò nella Grecia per disputare il

premio ne' giuochi olimpici. Diffatti egli l'ottenne corrompendo i suoi concorrenti ed i Giudici. Viaggiò poscia in tutta la Grecia, onde mostrarvi i suoi talenti musicali; da per tutto sfidava i più abili musici, e sempre, come si può facilmente immaginare, fu dichiarato vincitore. Ed affine che non restasse più alcun monumento degli altri vincitori, diede l'ordine di rovesciare tutte le loro statue e di distruggerle. Durante il suo soggiorno nella Grecia spediva persino le relazioni de' suoi trionfi musicali al Senato romano, trattando in generale la sua pazzia come una cosa di sì alta importanza, che l'onore ed il bene di tutto l'Impero ne dipendesse.

Al suo ritorno dalla Grecia, fece il suo ingresso a Napoli, ad Antium, a Roma per le breccie fatte nelle mura d'ogni città, come un vincitore a' giuochi olimpici, portando seco lui in trionfo, come le spoglie d'un nemico, 1800 premj, che estorti avea nelle gare musicali. Sul medesimo carro ove si portarono in trionfo i Re vinti da' Generali romani, e colla medesima pompa e solennità condusse seco per le strade di Roma Diodoro, celebre sonatore di Lira greca, con altri distinti musici.

Si asserisce che la sua voce era debole e sorda (*exigua et fusca*); ma egli prendeva molta cura per conservarla. Svetonio narra che dormiva sempre sul dorso, con una lastra di piombo sullo stomaco; prendeva sovente purganti e vomitorj; s'asteneva da' frutti e da tutto ciò che alla sua voce potesse essere nocivo. Finalmente per paura di alterarne il suono, non arringava più nè i soldati nè il Senato. Avea seco un ufficiale in qualità di *fonasco*, per aver cura della sua voce; questi l'avvertiva quando parlava troppo alto e sforzava la voce, e se mai l'Imperatore nel trasporto di qualche rapida passione, non ponesse più mente alle sue rimostranze, era obbligato di chiudergli la bocca con un fazzoletto.

Egli compiacevasi tanto degli applausi della moltitudine, che comparve quasi tutt'i giorni sul teatro. Invitava non solo i senatori e cavalieri, ma tutto il popolaccio e la canaglia di Roma a venire a sentirlo sul teatro, che avea fabbricato nel suo proprio palazzo. Talvolta riteneva il suo uditorio non solo tutto il giorno, ma anche tutta la notte. Sino a che non era stanco, nessuno poteva abbandonare la sala, ed un gran numero di spie osservava il contegno degli uditori, denunziando i menomi sintomi di mal contento. La gente del popolo era punita sull'istante da' soldati.

I successori di Nerone incoraggiarono i giuochi pubblici, e le rap-

presentazioni drammatiche musicali in tutte le grandi città dell'Impero. La decadenza di quest'ultimo, e la sua totale ruina, produssero anche quella delle arti, e la musica scomparve fra le altre sino al momento che rinacque nell'Italia moderna.

Per quanto poi tutti combinino nel dire, che i Romani poco o nulla seppero della musica, e per conseguenza nulla contribuirono a' suoi progressi, ciò non ostante alcuni sono di parere, che non si può almeno negar loro il merito d'aver semplificato la notazione de' Greci, e d'aver introdotto in sua vece le quindici lettere del loro alfabeto A-P. È però cosa certa che non ebbero nè anche questo merito, essendo che tale migliorata notazione musicale s'introdusse soltanto molto tempo dopo la decadenza dell'Impero romano, e fu propriamente il primo passo fatto alla musica moderna. Lo provano non solo i pochi scrittori musicali romani, che nulla dicono di tale uso delle loro lettere, ma anche un frammento d'una melodia sull'Inno ambrosiano, stampato nel Meibomio co' segni musicali greci. Questi erano dunque in uso non solo nel secolo IV, ma persino a' tempi di Boezio e di Marziano Capella, i quali scrissero un secolo dopo, ed insegnarono tutta la musica dietro i principj greci (*). L'invenzione e l'introduzione della più semplice notazione musicale, appartiene a' tempi de' Pontefici romani, in cui esistevano già alcuni conventi, ed in cui, atteso l'odierno uso musicale nel culto divino, si sentiva sempre più il bisogno della medesima.

ROMANTICO, adj. Consiste il romantico in una mistione del grande, oppure del portentoso col dolce e soave. Si dà il nome d'una scena romantica a' dintorni d'un paese, le cui parti in *grande* in una notte d'estate sono illuminate dal *dolce* chiaro di Luna. Un'aspra catena di monti potrà essere sublime mediante la sua grandezza salvatica e imponente; ma bisogna che vi s'associno gradevoli vicinanze per renderla romantica. Egli è quindi il carattere del portentoso abbellito col vago e dilettevole, il quale costituisce l'essenziale del romantico.

(*) Rousseau è d'opinione che Boezio abbia introdotto le prime lettere dell' alfabeto romano (*v.* l'articolo *Notes* nel suo Dizionario). Ma se ciò fosse vero, Boezio n' avrebbe parlato nella sua Opera *de Musica.* Anzi nel terzo capitolo del quarto libro di quest' Opera, avendo per soprascrizione: *Musicarum per graecas ac latinas notarum nuncupatio* (*descriptio*), non vi sono segni romani, ma i segni greci vengono spiegati con parole latine.

ROMANZA, s. f. Aria d'un carattere semplice, ingenuo, toccante, cantata sopra un picciolo poema dello stesso nome, il cui soggetto è ordinariamente qualche storia amorosa, e sovente tragica. Altri la definiscono: Canto di carattere aggradevole e semplice sopra un poema, il cui soggetto è per lo più un avvenimento portentoso, strano, orrido, tragicomico, misto coll'amore.

Si dà anche il nome di *Romanza* ad un pezzo di musica strumentale, il quale riguardo alla sua forma somiglia al *Rondò;* esso ha ordinariamente il carattere del romanzesco, e s'eseguisce con un movimento lento.

RONDÒ, s. m. Il Rondò era originariamente un piccolo poema di carattere semplice, con 13 versi e due rime, diviso in tre strofe, in cui ripetevasi il principio dopo il 5.°, 8.° e 13.° verso, sempre con sentimento diverso. La forma ed il carattere di tale poema, rispetto alla sua unione colla melodia, diedero origine a quella specie di musica vocale od istrumentale, oggidì chiamata *Rondò,* il quale consiste pure in un dato sentimento semplice che si ripete in giro, osservando però una certa modulazione ne' periodi successivi.

Si pretende, non senza ragione, che il Tema del Rondò debba avere il carattere di novità, ed essere di una particolar bellezza ed aggradevolezza, onde meritar possa la continua ripetizione. Vi sono per altro de' Rondò nelle Sinfonie di Haydn, i Temi de' quali appariscono ognor più belli e più nuovi nella loro ripetizione, ad onta che non siano nè nuovi, nè di particolar bellezza; ma qual effetto magico non sapea produrre un Haydn, anche colle cose più triviali? I suoi Rondò sono d'una perfezione tale, che indarno si affatica chiunque voglia imitarli.

RONGO, o PONGO. Specie di Corno di caccia in uso nell'Africa, particolarmente nel regno di Loango. Il diametro del suo padiglione è di soli due pollici. Se ne fanno di differenti tuoni, più o meno acuti; tutti sono d'avorio.

ROSA, s. f. Nome che si dà all'apertura circolare, praticata su la tavola del Liuto, della Tiorba, della Chitarra ec.

ROSALIA, s. f. Immediata ripetizione d'una medesima frase di canto ascendente colla modulazione d'un grado. Altre volte se ne facea un grande abuso, ma il buon gusto le ha sbandite, ed al giorno d'oggi se ne soffrono due tutto al più.

Le stesse Rosalie in numero di tre chiamavansi anche *Riverenze;* espressione che alludeva alle tre riverenze le quali ne' tempi passati erano di rigore.

ROTA, s. f. Nome antico del Canone, probabilmente perchè si canta in giro. *V.* anche l'articolo MENESTRIERI.

ROTONDO, adj., dicesi il ♭ molle a differenza del ♮, ossia be quadro.

ROTTO, adj. *Cadenza rotta, Note rotte. V.* CADENZA e CANTO GREGORIANO.

ROVESCIO, A ROVESCIO. Tale espressione usasi in que' passi, che dopo d'averli eseguiti nell'ordine in cui stanno scritti o stampati, si sonano pure dalla fine al principio, o sia dall'ultima battuta alla prima.

In una delle Sinfonie di Haydn trovasi un Minuetto e Trio, le cui prime parti si sonano due volte come al solito, poscia s'eseguiscono due volte dalla fine al principio, lo che costituisce le loro seconde parti.

RUNA, s. f. Nome di una melodia che fino da' tempi più remoti si usava ed usasi tuttora nella Finlandia. La Runa è composta per lo strumento detto *Harpu*, il quale è un'imperfetta imitazione della antica Cetra greca; ha cinque corde di metallo, intuonate in *la* minore (tuono prediletto dai popoli del Nord), e queste cinque corde costituiscono i soli cinque suoni della melodia, che si canta e si sona in Tempo $\frac{5}{4}$. Rilevasi da ciò, che l'*Harpu* non abbisogna della mano sinistra, come p. e. il Violino o la Chitarra; si può altresì aver una idea dell'uniformità che dee avere tale cantilena, che non conta che due sole battute.

RUSSIA (brevi cenni storici sulla musica della). La nazione russa appartiene a que' pochi popoli che su questa Terra cantano, e che abbondano di canti nazionali. L'artigiano, l'agricoltore, il postiglione, il vetturino, il marinajo, il barcajuolo, il soldato nelle marcie, uomini e donne, tutti cantano nelle loro rispettive funzioni.

La musica di chiesa in Russia dee avere la sua origine dal Pontefice S. Gregorio Magno nel 580. Essa consiste in sole quattro parti cantanti, spesse volte raddoppiate. I segni delle Note sono all'antica, scritti in parte sopra linee, e parte senza linee sulle parole. Il testo è in prosa, cavato da S. Gio. Damasceno e da altri Padri della Chiesa. Nella Cappella di Corte usansi le Note moderne. Nel culto divino cantano ordinariamente due o tre *Djatschki* (cantori di chiesa); nella Cappella imperiale vi sono però de' Cori regolari di 10 a 20 cantori, i quali, particolarmente sotto il governo dell'Imperatrice Elisabetta, eseguivano i più difficili Mottetti e Concerti di chiesa colla massima

precisione, e si perfezionarono sempre più sotto Catterina II, la quale amava piuttosto lo stile moderno. La Cappella di Corte contava nel 1768, 15 Soprani, 13 Contralti, 13 Tenori e 12 Bassi. Nel tempo successivo venne diretta da' Compositori italiani Manfredini e Galuppi, e vi si eseguirono tutte le loro composizioni, come pure quelle del Beresosky, natio dell' Ukrania. Allorchè Galuppi sentì per la prima volta siffatto Concerto di chiesa nella Cappella di Corte di Pietroburgo, disse di non aver mai udito un così magnifico Coro in Italia. Nel 1768 fece eseguire sulle scene imperiali la sua *Ifigenia in Tauride*, in cui cantavano 10 Cori.

I Russi hanno oltre le loro melodie popolari, varj strumenti nazionali, i quali sembrano in parte essere d'antichissima origine. A questi appartengono la *Pandora*, il *Gusli*, il *Gudok*, la *Palalaika*, il *Dutka* o *Schweran*, la *Walinka* o *Walnika* (*v.* questi articoli).

Mentre Pietro il Grande sedette sul trono, le sue riforme s'estesero anche alla musica. Egli fece venire dalla Germania tutte le sorte di strumenti, istituì una compagnia di giovani russi destinati a studiar la musica, incoraggiando in ispecie la musica militare.

Il duca Carlo Ulrico di Holstein Gottorp, recandosi nel 1720 a Pietroburgo, condusse seco la sua Cappella di musica di camera tedesca. Pietro il Grande assisteva sovente ai loro concerti, e li facea eseguire quasi tutte le settimane alla sua Corte. La medesima orchestra eseguì nel 1721 una pubblica musica nella solennizzazione della gran festa di pace di Mosca. Molti giovani russi vennero istruiti nella musica da questi artisti tedeschi. Allorquando il Duca si ricondusse a casa, tutti gl' individui addetti alla sua Cappella vennero incorporati al servizio di Corte di Catterina I. Pietro il Grande li conservò, ed imparò da essi a sonare il Violoncello, come imparò la scherma dal virtuoso Riedel della Sassonia.

L' Imperatrice Anna portò sul trono il gusto della musica. Ne' primi anni del suo regno, nel 1737, il Compositore Araja, Napoletano, mise sulle scene la prima Opera italiana *Abijazare*, e nell' anno susseguente la *Semiramide*.

Dopo la morte dell' Imperatrice Anna (1740), nel qual tempo Gio. Alb. Ristori di Bologna era maestro di Cappella della Corte russa, varie delle compagnie italiane, come Piantanida e Beligradoki (dell' Ukrania) si trasferirono a Dresda. Araja partì per l' Italia, onde ricondurre poi seco in Russia d'ordine della nuova Imperatrice Elisabetta (1742) il Soprano Saletti (il quale avea cantato con Farinelli

in Ispagna), il sonatore d'Oboe Stazzi, i sonatori di Violino Tito, Passarini, Vocari ec. Per l'incoronazione venne eseguita la *Clemenza di Tito* di Hasse, con un bel dialogo musicale di Dom. dall'Oglio: *La Russia afflitta e riconoscente*. Il nuovo teatro dell'Opera a Mosca conteneva 5000 spettatori. I Cori erano composti di 50 individui.

I venti anni di governo d'Elisabetta formarono una brillante epoca nella musica russa. Araja componeva quasi ogni anno un'Opera. Per la solennizzazione della pace colla Svezia si eseguì nel 1744 la nuova Opera il *Bellerofonte*.

Subito dopo il maestro di Concerto Madonis pubblicò a Pietroburgo sei de'suoi nuovi concerti di Violino, e Domenico dall'Oglio sei Sinfonie. Ambe le sue Sinfonie alla russa ebbero grande applauso. Comparvero poscia alcune Arie e Canzoni russe di Sumarkoff, Telagin e d'altri poeti nazionali, messe in musica dal consigliere Gregorio Tepiov. Nel palazzo del conte Rasumowsky formossi una Cappella di 50 musici russi, che si fecero sentire per la prima volta nel 1753 a Mosca (nel qual anno si fece pure colà esperimento in presenza della Corte dei famosi Corni russi); il cantante Gawrila si distinse molto. L'Imperatrice concepì l'idea di far eseguire un'Opera in lingua russa. Sumarkow fece la poesia di *Cephal e Procris*; Araja dopo la spiegazione del testo la mise in musica, e tale Opera venne eseguita con applauso nel carnevale del 1755 da'cantanti russi, Belgradisky, Gawrila, Marzenkowitz, Giariluska ed altri. La Corte ne mostrò la sua piena soddisfazione. Dopo il musico Saletti, che tornò alla sua patria, colmato di gran regali, vi andò il famoso musico Carestini, il quale però tornava già in Italia nel 1758. Vennero poscia a Pietroburgo il musico Luini di Milano, Giuseppe Millico, la Durante di Roma, il Tenore Compassi di Firenze, Nunziata Garana di Bologna ec.

Araja dopo 24 anni di servizio, tornò nel 1759 in Italia coll'Oboista Stazzi. Subentrò in sua vece come maestro di Cappella il Compositore allemano Raupach.

Il Granduca, poscia Imperatore Pietro Fedrowitz, appassionatissimo per la musica, contribuì non poco alla propagazione della medesima. Teneva due concerti ebdomadali, in cui egli medesimo sonava il Violino. Nella sua villa di piacere s'eseguivano nell'estate alcuni Intermezzi italiani, e nel 1756 il Romano Rinaldi vi fabbricò un nuovo teatro.

L'impresario Giovanni Locatelli condusse nel 1756 a Pietroburgo una nuova compagnia di cantanti e di ballerini, e nell'anno susse-

gnente vi s' eseguirono le prime Opere buffe con grande applauso; ma la morte d'Elisabetta, ed altre circostanze fecero sì, che tale compagnia non potendo sostenere le spese, non guari dopo si disperse. Più tardi fu rimpiazzata dall' Opera comica francese.

Sotto Catterina II la musica s' innalzò a nuovo splendore. Nel 1762 si diede l' *Olimpiade* di Manfredini, e il teatro era sempre frequentato da 3000 spettatori. Intermezzi italiani e commedie russe e francesi alternavano coll' Opera. Lo Starzer di Vienna era maestro di Concerto. Si eseguivano anche le Sinfonie e le Opere di Holzabauer, Wagenseil, Benda, Gluck, Gasmann e d'altri.

Nella Quaresima del 1764 vennero eseguiti dei Concerti spirituali.

Nell' autunno del 1765 comparve Galuppi come primo maestro di Cappella collo stipendio di 4000 rubli annui, alloggio ed equipaggio. Egli facea eseguire ogni mercoledì della musica a Corte, e sapea procacciarsi la grazia della Sovrana, la quale lo colmò di regali. D'ordine di lei mise in musica la *Didone abbandonata* del Metastasio, che si rappresentò nel 1766 con grande applauso. Vi cantarono le signore Colonna, Schalbovca, i musici Luini e Puttini, ed il Tenore Sandalo di Venezia. Galuppi dopo la seconda rappresentazione ricevette un anello di diamanti del valore di 1000 Rubli; dono dell' Imperatrice la quale nel tempo stesso gli mandò a dire, che *la sfortunata Didone avea, morendo, lasciato per lui questo codicillo*. Il suo *Re pastore* piacque solo dopo d'essere stato raccorciato. Nel 1768 diede la già sopra mentovata sna Opera *Ifigenia in Tauride* con 17 Cori, e tornò poscia nell' estate a Venezia.

Al Galuppi sucedette il Traetta, Napoletano, il quale rimase al servizio imperiale sino al 1775, nè scrisse più di sette Opere.

Dopo il Traetta venne Paisiello al servizio di Catterina II con un assegno di 4000 rubli annui oltre altri 900 rubli come maestro della Granduchessa Maria Federowna ed oltre a non pochi altri emolumenti alla sua carica relativi. Durante la sua dimora di nove anni nella Russia il Paisiello compose le seguenti Opere: *la Serva padrona, il Matrimonio inaspettato, il Barbiere di Siviglia, i Filosofi immaginarj, la Finta amante, il Mondo della luna, la Nitteti, Lucinda e Armidoro, Alcide al Bivio, Achille in Sciro*. Inoltre una cantata pel principe Potemkin, una Farsa pel principe Orloff, e varj pezzi di musica istrumentale.

Il Sarti fu maestro di Cappella di Corte dal 1785-1801. La prefata Imperatrice lo ricolmò de' più grandi onori e donativi, e lo nominò

anche direttore d'un nuovo Conservatorio di musica con un aumento di onorario assai considerevole.

Nel 1788 venne pure scritturato per l'Opera lo Spagnuolo Vincenzo Martini.

Nel 1802 s'eseguiva sul teatro di Pietroburgo la *Creazione* di Haydn.

Fra i celebri virtuosi che ne'tempi recenti visitarono la Russia, sono Muzio Clementi col suo allievo Field, Rode (il quale entrò al servizio dell'Imperatore Alessandro nel 1804), Klengel, Hummel ec.

S

S. Questa lettera trovandosi alternativamente col *T*, significa *solo*, mentrechè l'altra significa il *tutti*.

Si dà anche il nome di *S* alla cannetta coll'ancia del Fagotto, per la sua forma somigliante alla stessa lettera *S*.

L'*S* tagliato obbliquamente, viene alle volte adoperato come segno della ripresa.

SACRO QUATERNARIO, *V.* QUATERNARIO.

SALMI, s. m. pl. Questi erano in origine canti ebraici, accompagnati con uno strumento di corda nella privata divozione. Egli è probabile che il Re Davidde li abbia introdotti nel culto divino della sua nazione.

Il canto de' Salmi venne diggià raccomandato dagli stessi Apostoli (*nascente ecclesia Apostolorum decretis stabilita*); e di fatti i primi cristiani cantarono i Salmi, come si raccoglie anche dalla lettera di Plinio il giovane, scritta a Trajano l'anno 111. Il canto alternativo dei Salmi viene attribuito a S. Ignazio Martire, che visse appunto sotto il regno di Trajano.

I Salmi dividonsi in Salmi vespertini, e questi in *dominicali* per i Vesperi della domenica, o *festivi* per le feste de' Santi, o *feriali*, che si cantano con voce dimessa; in *Salmi per i defunti Graduali, Doppj, solenni, Solenni doppj, Salmi di terza* ec.

In riguardo alla composizione musicale diconsi: *Salmi a cappella*, cioè a sole voci cantanti, accompagnati talora dall'Organo e dal Contrabbasso; *Salmi concertati*, vale a dire con istrumenti, e questi *Ripieni*, o *divisi in Versetti*. Alcuni ve ne sono di obbligati, per qualche

voce determinata o con accompagnamento di qualche strumento; alcuni altri vengono composti sul Canto fermo ecclesiastico, monastico.

SALMISTA, s. m. Titolo che dassi per eccellenza a Davide.

SALMISTI, s. m. pl., chiamansi nel Rituale romano i cantori dei Salmi.

SALMODIA, s. f. Canto pe' Salmi, la maniera, l'ordine di cantarli.

SALPICTA, voce greca che significa trombettiere.

SALPINX. Antica Tromba greca, detta anche *Tromba argiva*, che avea la forma d'un tubo conico, lungo circa due piedi, con un padiglione che tramanda il suono.

SALTERELLO, s. m. Lama di legno armata d'una picciola penna di corvo, la quale ne' Clavicembali, toccando i tasti, riscontra le corde, le colpisce, e ne fa escire un suono eguale a quello pizzicato dall' ugna.

Si dà anche il nome di Salterello alla figura composta di tre Crome nel tempo $\frac{6}{8}$. Si trovano de' Salterelli nelle Furlane, in alcune Gighe inglesi ec.

SALTERIO, s. m. *V.* NEBEL. In oggi si dà tal nome ad uno strumento a corde fisse, in forma di triangolo troncato in alto, ed in cui ogni Nota ha due corde d'ottone o d' acciajo. Si sona colle due mani armandole di ditali o siano anelli piani da cui sorte un puntale a guisa d'un forte cannone di penna puntato. Il Padre Grazioli a Lodi fece fabbricare, 50 anni sono, de' Salterj a corde di budello in forma di *Arpa distesa*, perfezionati poscia da Antonio Battaglia, e recentemente dal Sig. Lucio, ambidue Milanesi. I Salterj a corde di budello si usano nelle sale, e quelli a corde di metallo si sentono in certi tempi in chiesa.

SALTERIO PERSIANO. Istrumento a corda in forma d' Arpa triangolare, che si usa in Persia.

SALTERIO TEDESCO. Istrumento da percossa, che in varj paesi e particolarmente nell' Ungheria, usasi nelle danze del basso popolo. Ha la forma d'una cornice non del tutto quadrata, con un fondo e coperchio; in quest' ultimo trovansi le corde metalliche, poste per lo più in gruppi di tre, e che riposano sopra ponticelli, e si sonano con due battitoj di legno.

SALTO, s. m. Ogni passaggio da un suono all' altro per gradi disgiunti, forma un salto; quindi vi sono salti di Terza, di Quarta ec.

Le Arie di bravura, i Concerti di Violino, di Flauto, di Fagotto ec. contengono sovente salti di dieci, venti e di più gradi ancora, i quali lasciano sempre sentire un non so che di violento.

Riguardo a' salti d' Intervalli diminuiti od eccedenti, egli dipende molto dalla combinazione di circostanze favorevoli o sfavorevoli, il mitigarli o renderli ingrati. Marcello, Pergolese, Caldara, Mozart ed altri celebri Compositori, ne diedero degli esempj in cui fanno il miglior effetto. Perciò Eximeno nel suo libro intitolato: *Dell' origine e delle regole della musica. Roma* 1774 *Parte I, Lib. III, Cap.* 8, *Art.* 4, *pag.* 266, dice, fra le altre cose: » *Ed eccovi confermato il principio, che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole dell' armonia* ec.

Un passo scabroso in un' Aria di Mozart, composto del tutto d' Intervalli diminuiti ed eccedenti, e che eseguito bene fa un ottimo effetto, trovasi nella Fig. 139. Diffatti lo stesso testo di tal canto dice: » *questo passo è terribile per me* », e considerandolo anche sotto il rapporto dell' accompagnamento, lo è davvero per un cantante non molto esperto.

SALVE REGINA. Antifona o Inno che si canta nella Chiesa cattolica in fine del Vespro dal sabato dopo Pentecoste sino all'Avvento. Lo stesso nome porta anche la composizione musicale.

SAMBUCA. Istrumento di corda degli antichi Greci, che molti credono essere lo stesso *Barbiton* (*v.* GRECI ANTICHI).

SAMBUCA LINCEA. *V.* PENTECONTACHORDON.

SAMBUCISTRAE, PSALTRIAE. *V.* l'articolo ROMANI.

SAMPONIA, dice lo stesso che *sumphoneia.*

SANCTUS. Questa triplicata lode cantasi immediatamente dopo il Prefazio nel tempo della Messa.

SANTUR. Strumento di corde turco, che somiglia al Salterio tedesco.

SARABANDA (spagn. *zarabanda*). Danza grave e graziosa d'invenzione spagnuola, somigliante al Minuetto, che altre volte si ballava colle Castagnette. La melodia in Tempo $\frac{3}{4}$ avea due riprese di 8 battute cadauna, con un movimento alquanto moderato; cominciava in battere, e si abbelliva in varie guise.

SAWARDIN. Canzone de' Calmucchi, che si canta ballando.

SBARRA DOPPIA. Nome delle due linee verticali, che attraversano il Rigo, ed indicano per lo più il fine del pezzo musicale.

SCABELLO, s. m. Pezzo di legno o di ferro, di cui presso gli anti-

chi i direttori di musica armavano i piedi, battendo la misura del Tempo.

SCAGNELLO, dice lo stesso che ponticello.

SCALA, s. f. Successione di suoni, disposti in modo che seguono gradatamente il loro suono fondamentale.

Il nome di *Scala* deriva dalla disposizione delle Note sul Rigo a guisa di scaloni, dachè si monta e si discende colle medesime; in quest' ultimo senso si può dire anche Scala de' Chinesi, Scala degli antichi Greci, i quali non aveano il Rigo.

Nell' articolo MODO parlasi della così detta *Scala diatonica*, e negli articoli CROMATICO ed ENARMONICO, della qualità della *Scala diatonico-cromatica*, e *diatonico-cromatico-enarmonica*.

TABELLA

DE' RAPPORTI DE' SUONI AL LORO SUONO FONDAMENTALE

NELLE DODICI SCALE MAGGIORI

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
re ♭	mi ♭	fa	sol ♭	la ♭	si ♭	do	re ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10035}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
re	mi	fa ♯	sol	la	si	do ♯	re
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
mi ♭	fa	sol	la ♭	si ♭	do	re	mi ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
mi	fa ♯	sol ♯	la	si	do ♯	re ♯	mi
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
fa	sol	la	si ♭	do	re	mi	fa
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
fa ♯	sol ♯	la ♯	si	do ♯	re ♯	mi ♯	fa
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

sol	la	si	do	re	mi	fa ♯	sol
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
la ♭	si ♭	do	re ♭	mi ♭	fa	sol	la ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
la	si	do ♯	mi	re	fa ♯	sol ♯	la
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{126}{256}$	$\frac{1}{2}$
si ♭	do	re	mi ♭	fa	sol	la	si ♭
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
si	do ♯	re ♯	mi	fa ♯	sol ♯	la ♯	si
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Rapporti de' suoni delle dodici Scale minori, ascendenti e discendenti, indicando soltanto la Terza nell' ascendente, e la Sesta e Settima nella discendente; i rapporti degli altri Intervalli sono come nelle Scale precedenti

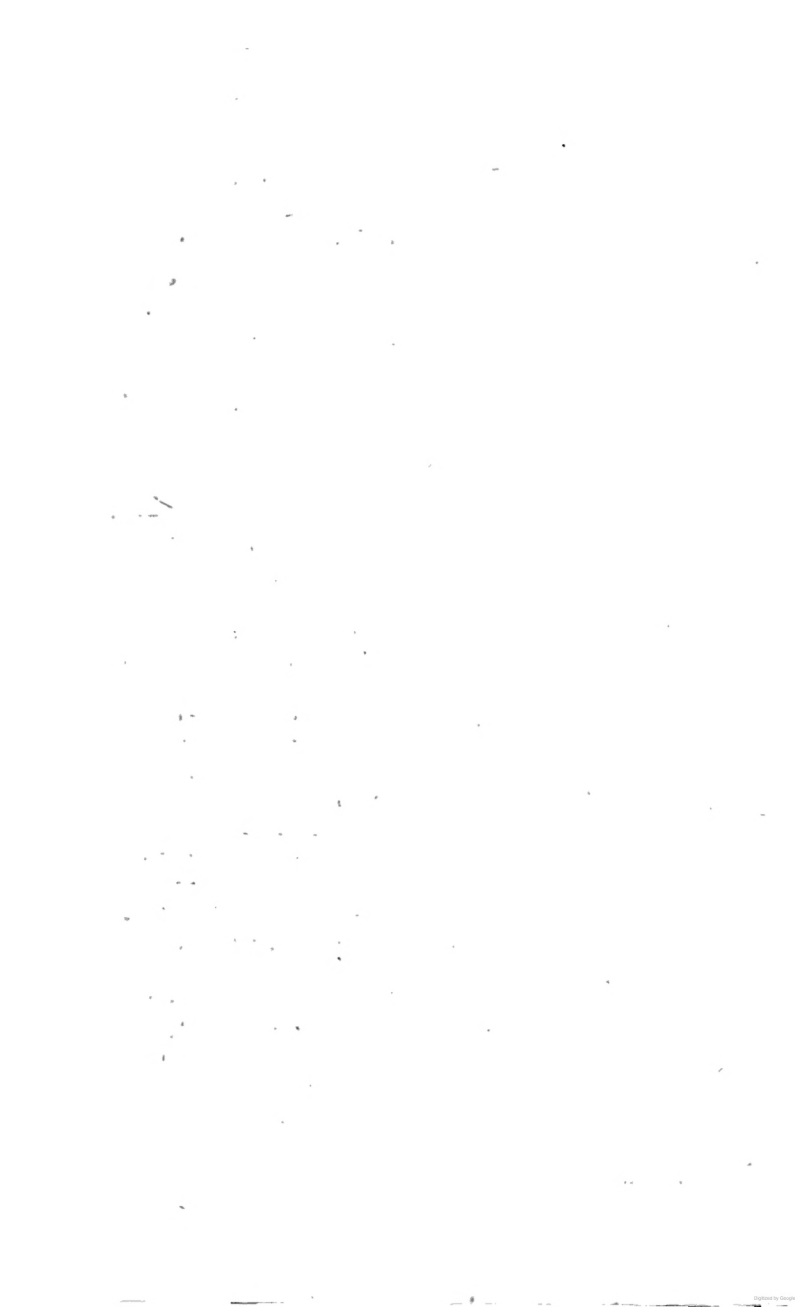
ascendente	do	re	mi ♭	fa	sol	la	si	do
			$\frac{27}{32}$					
discendente	—	—	—	—	—	la ♭	si ♭	do
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	do ♯	re ♯	mi	fa ♯	sol ♯	la ♯	si ♯	do ♯
			$\frac{1024}{1215}$					
	—	—	—	—	—	la	si	do ♯
						$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	
	re	mi	fa	sol	la	si	do ♯	re
			$\frac{27}{32}$					
	—	—	—	—	—	si ♭	do	re
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{10}$	

ascendente	mi ♭	fa	sol ♭	la ♭	si ♭	do	re	mi ♭
			$\frac{1024}{1215}$					
discendente	—	—	—	—	—	do ♭	re ♭	mi ♭
						$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	
	mi	fa ♯	sol ♯	la	si	do ♯	re ♯	mi
			$\frac{5}{6}$					
	—	—	—	—	—	do	re	mi
						$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	
	fa	sol	la ♭	si ♭	do	re	mi	fa
			$\frac{27}{32}$					
	—	—	—	—	—	re ♭	mi ♭	fa
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	fa ♯	sol ♯	la	si	do ♯	re ♯	mi ♯	fa ♯
			$\frac{27}{32}$					
	—	—	—	—	—	re	mi	fa ♯
						$\frac{5}{8}$	$\frac{9}{16}$	
	sol	la	si ♭	do	re	mi	fa ♯	sol
			$\frac{27}{32}$					
	—	—	—	—	—	mi ♭	fa	sol
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	la ♭	si ♭	do ♭	re ♭	mi ♭	fa	sol	la ♭
			$\frac{1024}{1215}$					
	—	—	—	—	—	fa ♭	sol ♭	la ♭
						$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	
	la	si	do	re	mi	fa ♯	sol ♯	la
			$\frac{5}{6}$					

discendente	—	—	—	—	—	fa $\frac{5}{8}$	sol $\frac{5}{9}$	la
ascendente	si ♭	do	re ♭ $\frac{27}{32}$	mi ♭	fa	sol	la	si ♭
	—	—	—	—	—	sol ♭ $\frac{256}{403}$	la ♭	si ♭
	si	do ♯	re $\frac{5}{6}$	mi	fa ♯	sol ♯	la ♯	si
	—	—	—	—	—	sol $\frac{5}{8}$	la $\frac{9}{16}$	si

La seguente Tabella contiene i rapporti della Scala diatonico-cromatica per ogni suono fondamentale dietro il temperamento dei suoni di Kirnberger.

PRIMA o SUONO FONDAMENTALE	SECONDA MINORE o PRIMA ECCEDENTE	SECONDA MAGGIORE o TERZA DIMINUITA	TERZA MINORE o SECONDA ECCEDENTE	TERZA MAGGIORE o QUARTA DIMINUITA	QUARTA	QUARTA DIMINUITA o QUINTA ECCEDENTE
do 1	do♯ o re♭ $\frac{243}{256}$	re $\frac{8}{9}$	re♯-mi♭ $\frac{27}{32}$	mi $\frac{4}{5}$	fa $\frac{3}{4}$	fa♯-sol♭ $\frac{32}{45}$
do♯-re♭ 1	re $\frac{2048}{2187}$	re♯-mi♭ $\frac{8}{9}$	mi $\frac{1024}{1215}$	fa $\frac{64}{81}$	fa♯-sol♭ $\frac{8192}{10935}$	sol $\frac{512}{729}$
re 1	re♯-mi♭ $\frac{243}{256}$	mi $\frac{9}{10}$	fa $\frac{27}{28}$	fa♯-sol♭ $\frac{4}{5}$	sol $\frac{3}{4}$	sol♯-la♭ $\frac{729}{1024}$
re♯-mi♭ 1	mi $\frac{128}{135}$	fa $\frac{8}{9}$	fa♯-sol♭ $\frac{1024}{1215}$	sol $\frac{64}{81}$	sol♯-la♭ $\frac{3}{4}$	la $\frac{1024}{5449}$
mi 1	fa $\frac{15}{16}$	fa♯-sol♭ $\frac{8}{9}$	sol $\frac{5}{6}$	sol♯-la♭ $\frac{405}{512}$	la $\frac{120}{161}$	la♯-si♭ $\frac{45}{64}$
fa 1	fa♯-sol♭ $\frac{128}{135}$	sol $\frac{8}{9}$	sol♯-la♭ $\frac{27}{32}$	la $\frac{128}{161}$	la♯-si♭ $\frac{3}{4}$	si $\frac{32}{45}$
fa♯-sol♭ 1	sol $\frac{15}{16}$	sol♯-la♭ $\frac{3645}{4996}$	la $\frac{135}{161}$	la♯-si♭ $\frac{405}{512}$	si $\frac{3}{4}$	do $\frac{45}{64}$
sol 1	sol♯-la♭ $\frac{243}{256}$	la $\frac{144}{161}$	la♯-si♭ $\frac{27}{32}$	si $\frac{4}{5}$	do $\frac{3}{4}$	do♯-re♭ $\frac{720}{1024}$
sol♯-la♭ 1	la $\frac{4096}{4347}$	la♯-si♭ $\frac{8}{9}$	si $\frac{1024}{1215}$	do $\frac{64}{81}$	do♯-re♭ $\frac{3}{4}$	re $\frac{512}{729}$
la 1	la♯-si♭ $\frac{433}{512}$	si $\frac{161}{180}$	do $\frac{161}{192}$	do♯-re♭ $\frac{13041}{16384}$	re $\frac{161}{216}$	re♯-mi♭ $\frac{1449}{2048}$
la♯-si♭ 1	si $\frac{128}{135}$	do $\frac{8}{9}$	do♯-re♭ $\frac{27}{32}$	re $\frac{64}{81}$	re♯-mi♭ $\frac{3}{4}$	mi $\frac{32}{45}$
si 1	do $\frac{15}{16}$	do♯-re♭ $\frac{3645}{4096}$	re $\frac{5}{6}$	re♯-mi♭ $\frac{405}{512}$	mi $\frac{3}{4}$	fa $\frac{45}{64}$

QUINTA	SESTA MINORE O QUINTA ECCEDENTE	SESTA MAGGIORE O SETTIMA DIMINUITA	SETTIMA MINORE O SESTA ECCEDENTE	SETTIMA MAGGIORE O OTTAVA DIMINUITA	OTTAVA
sol $\frac{2}{3}$	sol ♯-la ♭ $\frac{81}{128}$	la $\frac{96}{161}$	la ♯-si ♭ $\frac{9}{16}$	si $\frac{8}{15}$	do $\frac{1}{2}$
sol ♯-la ♭ $\frac{2}{3}$	la $\frac{8192}{13041}$	la ♯-si ♭ $\frac{16}{27}$	si $\frac{2048}{3645}$	do $\frac{128}{243}$	do ♯-re ♭ $\frac{1}{2}$
la $\frac{108}{161}$	la ♯-si ♭ $\frac{81}{128}$	si $\frac{3}{5}$	do $\frac{9}{16}$	do ♯-re ♭ $\frac{2187}{4096}$	re $\frac{1}{2}$
la ♯-si ♭ $\frac{2}{3}$	si $\frac{256}{405}$	do $\frac{16}{27}$	do ♯-re ♭ $\frac{9}{16}$	re $\frac{128}{243}$	re ♯-mi ♭ $\frac{1}{2}$
si $\frac{2}{3}$	do $\frac{5}{8}$	do ♯-re ♭ $\frac{1215}{2048}$	re $\frac{5}{9}$	re♯-mi ♭ $\frac{135}{256}$	mi $\frac{1}{2}$
do $\frac{2}{3}$	do ♯-re ♭ $\frac{81}{128}$	re $\frac{16}{27}$	re ♯-mi ♭ $\frac{9}{16}$	mi $\frac{8}{15}$	fa $\frac{1}{2}$
do ♯-re ♭ $\frac{10935}{16384}$	re $\frac{5}{8}$	re ♯-mi ♭ $\frac{1215}{2048}$	mi $\frac{9}{16}$	fa $\frac{135}{256}$	fa ♯-sol ♭ $\frac{1}{2}$
re $\frac{2}{3}$	re ♯-mi ♭ $\frac{81}{128}$	mi $\frac{3}{5}$	fa $\frac{9}{16}$	fa ♯-sol ♭ $\frac{8}{15}$	sol $\frac{1}{2}$
re ♯-mi ♭ $\frac{2}{3}$	mi $\frac{256}{405}$	fa $\frac{16}{27}$	fa ♯-sol ♭ $\frac{2048}{3645}$	sol $\frac{128}{243}$	sol ♯-la ♭ $\frac{1}{2}$
mi $\frac{161}{240}$	fa $\frac{161}{256}$	fa ♯-sol ♭ $\frac{161}{270}$	sol $\frac{151}{288}$	sol ♯-la ♭ $\frac{4347}{8192}$	la $\frac{1}{2}$
fa $\frac{2}{3}$	fa ♯-sol ♭ $\frac{256}{405}$	sol $\frac{16}{27}$	sol ♯-la ♭ $\frac{9}{16}$	la $\frac{256}{483}$	la ♯-si ♭ $\frac{1}{2}$
fa ♯-sol ♭ $\frac{2}{3}$	sol $\frac{5}{8}$	sol ♯-la ♭ $\frac{1215}{2048}$	la $\frac{90}{161}$	la ♯-si ♭ $\frac{135}{256}$	si $\frac{1}{2}$

SCALA ARMONICA. *V.* RAPPORTO DEGL' INTERVALLI. Intendesi pure con tal nome la così detta *simpatia de' suoni.*

SCALDI. *V.* DANESE.

SCALE, s. f. pl. Esercizj che si fanno fare a' cantanti e sonatori, seguendo lentamente o con rapidità tutt' i gradi della Scala. Lo scopo è di far loro acquistare una bella qualità di suono, la più giusta intuonazione ec.

SCALE DOPPIE, chiamansi que' passi che sugli strumenti a corda, e sul cembalo s' eseguiscono, sonando contemporaneamente due Note scritte l' una sopra l' altra.

SCARICATORI, s. m. pl. *V.* SONATORI.

SCENA, s. f. Abbenchè un dramma sia diviso in tante scene, ciò nondimeno s' intende questa parola in senso di *Recitativo obbligato*, sia questo un Soliloquio, o dialoghizzato.

Aggiungesi l' epiteto *grande*, s' è di qualche estensione e di una situazione notevole ed appassionata. Tali Scene sono per lo più di sommo interesse nelle Opere, perchè preparano le grandi Arie, Duetti ec. Talvolta una gran Scena viene intersecata da un Coro, da una Cavatina, Preghiera ec.

Usasi anche il diminutivo *Scenetta*, quando è breve.

SCHERZANDO, indica un' esecuzione leggiera che ha per iscopo di rallegrare e di divertire.

SCHERZI MUSICALI. Lo scherzar dottamente nella musica fu quasi semp e uno de' pregi delle persone di genio. Vi è una specie di sapientissimi scherzi in musica che nulla ha da fare con quello dell' articolo seguente, come p. e. le Fughe sul *qui quae quod* e sul *hic haec hoc* del Merula, il così detto capriccio del Marcello, i Canoni berneschi del P. Martini, la Fuga trillata del Porpora, e tanti altri di cui parla la settima lettera delle *Haydine* del Sig. Giuseppe Carpani.

SCHERZO, s. m. Pezzo di musica di poca estensione, e d' uno stile leggiero e scherzante, che richiede un' esecuzione simile con Note più staccate che legate (*v.* SCHERZANDO).

Gli *Scherzi* usansi al giorno d' oggi nelle Sinfonie, ne' Quartetti, nelle Sonate ec., in vece de' Minuetti, e la misura del Tempo è del pari $\frac{3}{4}$, ma il movimento assai più vivace e brioso. Siffatti *Scherzi* hanno talvolta un carattere molto più bizzarro di quello de' soliti Minuetti.

SCHISMA, s. m. Nome d' un piccolo Intervallo che non si usa nella musica pratica, ma bensì nella canonica, il cui rapporto è 32805:

32768. Esso si sviluppa come differenza, allorchè si sottrae il comma sintonico dal comma diatonico, oppure il diaschisma dal comma sintonico.

SCHOENION. Pezzo di musica degli antichi Greci di carattere molle.

SCHOFAR, o SCIOFAR. Istrumento ebraico di suono forte, fatto di corno d'ariete o di bue, che si adoperava per l'annunzio del culto divino, e che da questa nazione viene praticato ancora al presente ne' primi giorni dell' anno.

SCHOLIASMA. Madrigale.

SCHRYARI. Specie di strumento da fiato, in uso alcuni secoli fa, che somigliava nella sua struttura alla Cornamusa, fuorchè era aperto all' ingiù. Oltre i soliti buchi per le dita e per il pollice, ne avea altri accessorj, i quali si coprivano col palmo della mano. La sua massima estensione era dal *fa* chiave di Basso sotto le righe al *si* ♭ della medesima chiave sopra le righe, e l'estensione minore dal *sol* pure chiave di Basso quarto spazio al *do* chiave di Violino terzo spazio.

SCIALUMÒ. *V.* CHALUMEAU.

SCINDAPSOS. Strumento greco antico, di cui s' ignora la qualità.

SCIOFAR. *V.* SCHOFAR.

SCIOLTO, adj., è l' opposto del legato.

V' è anche un *Contrappunto sciolto*, un *Canone sciolto*, vale a dire, libero dalle strette regole imposte a sì fatte composizioni.

SCOLASTICO, adj. *V.* SCUOLA.

SCOLIE, erano originariamente nell'antica Grecia le canzoni ditirambiche, ed in processo di tempo le canzoni morali.

SCORDARE, v. a., distruggere l' accordo d' uno strumento. Si scorda un Pianoforte, battendo fortemente o d' un modo ineguale sopra i tasti. Le grandi scosse, la polvere, e tutt'i corpi eterogenei che s' introducono nelle canne, scordano l' Organo ec.

SCORDATO, adj., dicesi d' uno strumento, come p. e. d' un Violino, d' un Pianoforte, quando le corde non sono ben accordate; di un istrumento da fiato, quando le proporzioni non sono totalmente esatte, e che alcuni suoni abbiano bisogno d' essere regolati dal sonatore. Un Tamburo è scordato, allorchè la pelle non è bastantemente tesa, e quindi rende un suono cupo.

Quasi tutti gli strumenti da fiato hanno qualche difetto, che non ha potuto finora essere corretto, non ostante l' invenzione delle molteplici chiavi.

SCORREVOLE, adj. *V.* FLUIDO.

SCOZIA (brevi cenni storici musicali sulla). Il genio della Scozia si è distinto in varj tempi non solo negli utili rami della letteratura, ma anche nella poesia e nella musica, e le antiche canzoni scozzesi occuperanno mai sempre un distinto posto nella storia musicale. Le loro melodie, particolarmente quelle del genere melanconico, sono nobili ed espressive. Molti credettero che Davide Ricci, o Rizzio, celebre sonatore di Liuto torinese, e cantante di camera della Regina Maria di Scozia, nel 1565, ne fosse il Compositore; ma lo storico inglese Hawkins, dimostrò che il Ricci non si è mai occupato nel compor musica. Molte di tali canzoni scozzesi erano già conosciute a' tempi di Giacomo I, e varj storici, i quali lo considerano non solo come eccellente poeta, ma anche come gran teoretico musicale e distinto sonatore di Liuto e d'Arpa, lo chiamarono il *padre dei cantanti scozzesi.* Nell'esposizione de' quadri fatti a Somersethouse nel 1793, v' era anco il ritratto di Giacomo, rappresentato come sonatore d'Arpa; nella parte inferiore della cornice trovavansi le parole: *Giacomo I Re di Scozia, inventore originario della musica scozzese.* Alcuni però fanno risalire l'origine de' canti scozzesi ad una epoca molto anteriore al governo di questo Re, e dicono che i più antichi non erano altro che i suoni rozzi de' montanari scozzesi, ascrivendo i più moderni a' menestrieri ambulanti. Giacomo I, IV e V Re di Scozia, furono grandi amici de' Bardi, e tanto la poesia quanto la musica stettero in grandissima stima sotto il loro governo. La Nobiltà scozzese, ricca di molte terre e di molti vassalli, vivea nel massimo splendore, fino a che fu in vigore il sistema feudale; le loro feste erano disposte con un lusso smisurato, ed ogni Capo teneva un Bardo, da cui veniva distinto onorevolmente. In processo di tempo i Bardi degenerarono in menestrieri ambulanti, percorrendo il paese coll'Arpa alla mano. Uno di loro, di nome Rodrigo Dal, morto ormai più d'un secolo fa, era in gran fama presso le ragguardevoli famiglie dell'alta Scozia, a cagione delle sue composizioni; egli sonava inoltre assai bene l'Arpa, e cantava in modo piacevole.

Parlando della musica scozzese conviene sempre distinguere quella dell'alta e bassa Scozia, essendochè quest' ultima s'avvicinò mai sempre alla musica inglese, laonde nulla ha del carattere de' veri canti gaelici. Egli è per altro cosa notabile che nell'antica Scala dell'alta Scozia mancavano la Quarta e la Settima, essendo soltanto formata da' suoni *do re mi sol la do.* Il tuono d'una canzone gaelica

si riconosce quindi da' suoni mancanti; essendo questi p. e. *fa si*, il tuono sarà *do*; e se mancano i suoni *sol do* (*do* ♯ secondo la moderna segnatura), in allora il tuono è *re* ec. Abbenchè tale musica, come tutte le musiche antiche, manchi d'armonia propriamente detta, nulladimeno in alcuni canti trovasi una specie di modulazione soggetta a regole determinate, come p. e. le canzoni d'Ossian, frequentemente usate nelle parti occidentali dell'alta Scozia e sulle Ebride. Molte hanno una parte sola, altre ne hanno due; tutte però si distinguono per un carattere misto proprio al Modo maggiore e minore, locchè proviene dalla mancanza de' suddetti Intervalli della Scala. Oltre a ciò v'è nella musica de' Gaeli una specie di Modo minore, formato dalla Terza e Sesta minore della suddetta Scala, p. e. *do, re, mi* ♭, *sol, la* ♭. Se la canzone principia col Modo minore, la modulazione si fa un tuono al di sotto della Tonica, e se comincia nel minore, un tuono al di sopra della medesima; per lo più si modula da' Modi minori ne' maggiori, p. e. *re minore* - *do maggiore*, *sol minore* - *fa maggiore*.

Una cosa singolare è egli poi dietro l'asserzione del Sig. Barone di Dalberg, che la Scala delle canzoni greche mentovate da Plutarco, e che Pitagora (come pretendono alcuni) portò dall'Asia, differisce solo un po' nel quinto grado da quella de' Gaeli.

do re mi sol, la ♭ *do* Scala greca.
do re mi sol la do Scala gaelica, indiana, chinese.

Si può dividere l'originaria musica scozzese nella *marziale*, *pastorale* ed *allegra*. La prima consisteva o in Marcie sonate innanzi a' capitani, dipingendo per così dire i loro combattimenti, od in lamenti sulla sorte della guerra e la desolazione delle famiglie. Le marcie erano per lo più vivaci ed inquiete in Tempo pari o dispari con ritmo regolare. Le imitazioni de' combattimenti (que' pezzi chiamavansi *pibroch*) erano rapide nelle transizioni da Intervallo ad Intervallo, da tuono a tuono, sovente irregolari nel ritorno delle cadenze; in somma il tutto sembrava essere animato di tale furia ed entusiasmo, che l'uditore si abbandonava irresistibilmente al fuoco dell'eroismo. La pastorale era affatto l'opposto di questa musica militare; i suoi accenti erano lamentevoli sì, ma lusinghieri, con modulazioni naturali e movimenti lenti. La così detta musica allegra sembra ormai limitarsi alle contraddanze ed ai walzer, che hanno un carattere ed espressione propria, eseguiti da abili sonatori, e consistono per lo più in due parti cadauna di otto o dodici battute.

Gli strumenti de' Gaeli sono l'*Arpa*, il *Cruth* e la *Piva*. L' Arpa ed il Cruth (specie di Chitarra a sei corde di budello, che si sónava coll' arco) non sono più in uso. La Piva, quantunque antichissima nell' alta Scozia, ciò nondimeno è posteriore ai due primi, stantechè le antiche canzoni gaeliche non ne parlano; essa è l' unico strumento che si conservò sino al giorno d' oggi, ed è divenuto nazionale presso i montanari scozzesi (*v.* CONCORSO DELLA PIVA), i quali l' adoperano nelle feste campestri ed anco nelle battaglie unitamente al Tamburo. La Piva scozzese differisce alquanto dalla nostra; ha per lo più tre bordoni ed un solo *scialumò*, in cui trovansi otto buchi, sette d' avanti e uno di dietro. La scala più bassa del *scialumò* è formata da' suoni *sol, la, si, do, re, mi, fa sol.* Il primo bordone risuona un' Ottava più bassa, il secondo dà il suono *si*, ed il terzo il *sol* Ottava più alta di quella del primo; tale imperfetto Accordo forma il Basso alle loro semplici canzoni.

SCOZZESE, s. f. *V.* il precedente articolo.

SCUCITO, adj. Questo termine appartiene alla retorica musicale, e s' applica allo stile. Uno stile è scucito, allorchè le idee musicali mancano d' unione fra di loro, quando sono incoerenti e disparate, in conclusione quando il soggetto è mal condotto. Non è già che due idee anche del tutto opposte non possano comparire insieme nel medesimo pezzo, ma in allora la loro unione nascer dee dalla stessa loro opposizione. La trascuraggine del ritmo rende in ispecie lo stile scucito. Tale difetto è proprio a' Compositori, i quali, dotati di poca immaginazione, creano penosamente la loro musica frase per frase, con pensieri staccati che non s' amalgamano mai bene.

SCUOLA, s. f. Riunione d' artisti di un paese che hanno un' origine comune, e perciò anche qualche cosa di comune nel carattere distintivo de' lavori d' arte (*v.* pure l' articolo STILE).

Il P. Martini nel suo *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto* p. 294 contava cinque grandi scuole di musica in Italia, che si dividono in un gran numero di scuole particolari, cioè: 1) *la scuola romana*, che comprende quelle di Pallestrini, I. M. e I. B. Nanini, O. Benevoli, e F. Foppi; 2) *la scuola veneziana*, divisa in quelle di Ad. Willaert, Zarlino, Lotti, Gasparini, e del suo allievo B. Marcello; 3) *la scuola napolitana*, che ha per principali maestri Rocco Rodio, D. Gesualdo Principe di Venosa, L. Leo e Fr. Durante; 4) *la scuola lombarda*, che comprende quelle di P. C. Porta, CL. Monteverde, P. Ponzio, O. Vecchi; 5) *la scuola bolognese*, che ha per maestri

A. Rota, D. Gio. Giacobbi, Gio. P. Colonna e A. Perti, a'quali si dee aggiungere lo stesso Martini.

Altri dividevano le scuole musicali italiane geograficamente, vale a dire nella scuole della *Bassa Italia* (napoletana), che si distingueva colla varietà dell'espressione; in quella dell'*Italia Media* (romana e bolognese), il cui carattere era la purità e la grandezza dello stile; ed in quella dell'*Alta Italia* (veneziana e lombarda), la quale si distingueva pel suo energico colorito.

In oggi si sente ancora a parlare delle scuole di musica *italiana*, *tedesca* e *francese*; attribuendo alla prima una melodia soave con una fattura semplice, alla seconda la profondità di sentimenti con un'armonia dottamente lavorata unita a canti molti espressivi, ed alla terza un genere misto. Alcuni chiamano anche la scuola tedesca la *romantica*, particolarmente quella di Mozart e di Beethoven.

Scuola dicesi pure tutto quello che viene lavorato secondo i principj dell'arte, in opposizione a ciò che è mero frutto del genio. Un pezzo di musica in cui si sentono tali principj chiamasi ordinariamente *musica scolastica*.

Un *pezzo di scuola* è un componimento, in cui si ha per mira gli effetti d'armonia anzichè la grazia del canto. In tale senso la parola *scuola* è sinonima di *fattura*.

SDRUCCIOLO ENARMONICO. Maniera di sdrucciolare enarmonicamente colla voce sopra alcuni suoni. La natura però di tale abbellimento che si usa in ispecie nel Cantabile, è così limitata, che per piacere non deve estendersi più oltre che dalla Prima alla Quarta, e più convenientemente nel modo retrogrado, cioè dalla Quarta alla Prima. Potrà anche usarsi lo sdrucciolo, calando da un suono all'altro, e massimamente dall'Ottava alla Settima minore, e dalla Quinta alla Quarta minore.

SECONDA, s. f. Intervallo dissonante di due gradi, in cui il suono fondamentale dissona verso quello che si trova al di sopra di lui, a differenza della Nona che produce l'effetto contrario (Fig. 107). La Seconda è di tre specie: *minore* (si do), *maggiore* (do re) ed *eccedente* (fa sol ♯), discende di grado nella sua risoluzione, e la progressione della voce superiore determina l'Intervallo in cui ha da risolversi. Quest'ultimo ascende per lo più sulla Quarta, e la Seconda si risolve nella Sesta; oppure resta sul medesimo grado, e la Seconda si risolve nella Terza.

SECONDARE, v. a. *V.* il seguente articolo.

SECONDO, SECONDA, adj. Epiteto che indica fra due Parti o voci eguali, la più bassa, p. e. *Violino secondo, Viola seconda.*

Fare il secondo, o *secondare* cantando, si procede per lo più in Terze o Seste, e così pure sul Corno, e sul Violino con arpeggi.

SECRETA A VENTO. Nome che i fabbricatori d'Organo piemontesi danno al somiere.

SEDICESIMO, s. m. *V.* PAUSA.

SEGNO, s. m. I segni sono in generale tutti i caratteri musicali. *Al segno, dal segno. V.* questi articoli.

SEGNO D'ASPETTO. *V.* PAUSA.

SEGNO DI RICHIAMO. Nella musica vi sono cinque segni di richiamo: il *Ritornello* doppio e semplice, il *Bis*, la *Ripresa*, ed il *Da capo*; di questi si parla nei loro rispettivi articoli.

SEGUE, SIEGUE, POI SEGUE. Simili espressioni trovansi alle volte negli spartiti manoscritti dopo qualche segno di richiamo, indicando così al copista di continuare nel testo musicale dopo la tale ripresa, ovvero si mette appiè della pagina la parola *segue* in vece del V. S. o V. (volti subito - volti).

SEGUIDILLA (spagn.) Aria di canto e di ballo molto in uso nella Spagna, la cui melodia è in Tempo $\frac{3}{4}$ con un movimento animato.

SELAH. È quasi comune opinione, che questa parola, la quale trovasi così spesso ne' Salmi, abbia un significato musicale; su di che variano però le opinioni. Alcuni la credono come il segno del *da capo* o della *ripresa*; altri vogliono che indichi un cangiamento di Tuono o di Tempo, ed altri la paragonano ad un Ritornello, ad una pausa ec.

SEMEIOGRAFIA, s. f.; (da σημεῖον, nota, segno, e γράφω, scrivo) appartengono alla Semeiografia musicale, o sia descrizione dei segni: il Rigo, le Chiavi, le Note, le Pause, gli Accidenti, gli Archi e Segni di abbellimenti, le Stanghette, e l'ortografia musicale.

SEMENTERION. Specie di raganella di cui si servivano gli antichi sacerdoti greci, che non era altro che un'asse sopra cui si batteva con un martello.

SEMI o HEMI. Questo termine che significa mezzo, s'aggiunge ad altre voci, p. e. *Semibreve, Semituono, Hemitonium, Hemidiapente* ec.

SEMIBREVE. *V.* NOTA.

SEMICADENZA. *V.* CADENZA.

SEMICROMA. *V.* NOTA.

SEMIDIAPENTE. Quinta diminuita.

SEMIDIATESSARON. Quarta diminuita.

SEMIDITONO. Terza minore.

SEMIFUSA. Croma.

SEMIMINIMA. *V.* NOTA.

SEMITONIUM FICTUM. Così chiamavano gli antichi un semituono maggiore o minore, nato dalla modificazione d'un suono mediante un accidente, come p. e. *re mi* ♭, *fa fa* ♯. Alle volte s' indica con tal nome la Nota sensibile.

SEMITONIUM MODI. *V.* NOTA SENSIBILE.

SEMITONIUM NATURALE. Semituono maggiore senz'accidente, p. e. *si do, mi fa.*

SEMITRILLO, s. m., è quello che alterna una sol volta il primo di due suoni consecutivi, per cui si compone di tre sole Note, ed esige egual precisione e chiarezza del Trillo, perchè sia leggiadro e piacevole.

SEMITUONO MAGGIORE. Abbenchè nel nostro temperato sistema si pratichino egualmente tutti i semituoni senza veruna differenza, ciò nondimeno si distinguono parte per la maniera colla quale si presentano nella musica, parte pel loro rapporto originario. Ogni semituono occupa nella musica o due gradi differenti, come p. e. *si do, do* ♯ *re, re mi* ♭ ec.; ovvero il medesimo grado accresciuto o diminuito con un accidente, come p. e. *do do* ♯, *re* ♭ *re, mi* ♭ *mi* ec.: nel primo caso chiamasi *semituono maggiore*, e nel secondo *semituono minore.* Ma ambidue i semituoni differiscono ancora riguardo al loro rapporto. Giacchè sottraendo p. e., dietro l'articolo SOTTRAZIONE, la Terza maggiore *do mi* $= 5:4$ dalla Quinta naturale *do fa* $= 4:3$, resterà pel semituono maggiore *mi fa* il rapporto $16:15$. Sottraendo dalla Terza maggiore, p. e. *do mi* $= 5:4$ la Terza minore *do* ♯ *mi* $= 6:5$, la differenza sarà $25:24$, qual rapporto del semituono minore. Volendo poi sottrarre il rapporto del semituono minore da quello del semituono maggiore, avrassi come differenza il rapporto $128:125$, che si chiama il *Diesis.*

SEMITUONO MINORE, *V.* l'articolo precedente.

SEMPLICE, adj. Nella musica ogni semplice ha il suo doppio o composto. *Contrappunto semplice e doppio, Fuga semplice e doppia* ec.

La parola *semplice* è anco opposta alla parola *ricercato.* Così dicesi p. e. *Canto semplice*, cioè, senza ricercatezza, con proporzione naturale.

SEMPLICITÀ, s. f. Il vero bello ideale dee mostrarsi nella sua possibile maggior semplicità. *Summa semplicitas est summus ornatus.* La semplicità manifestasi in un pezzo musicale, allorquando il Compositore si è servito de' mezzi d'arte più semplici e più analoghi ad una data espressione, disposti ed uniti colla maggior chiarezza possibile: oppure quando ha immaginato il suo oggetto con tratti così chiari e persuasivi, che non ha mestieri d'altri mezzi d'espressione, nè di ornamenti accessorj.

La semplicità nell'esecuzione consiste nell'abilità d'eseguire la melodia in modo sì analogo al carattere del pezzo, e di modificare così bene i suoni dietro tale carattere, che possa esprimerla perfettamente anche senza ricorrere ad ornamenti accessorj. Colui p. e. che sa modificare una formola melodica abbellita di un Trillo in modo tale, che possa soddisfare perfettamente il fino gusto anche senza Trillo, possiede la semplicità d'esecuzione come estetica perfezione.

La semplicità estetica consiste dunque non tanto in un certo scarso uso di particolari bellezze, quanto in un certo disprezzo di tutti gli ornamenti accessorj, che non sono immediatamente necessarj allo scopo. Da ciò rilevasi che la precisione è un punto essenziale della semplicità estetica.

SENSIBILE (Nota), *V.* NOTA SENSIBILE.

SENSIBILITÀ, s. f. Disposizione dell'anima che ispira al Compositore le vive idee di cui abbisogna, all'esecutore la viva espressione di queste medesime idee, e all'ascoltatore la viva impressione delle bellezze e de' difetti della musica che gli si fa sentire.

La sensibilité fait tout notre genie.

PIRON. *Métromanie.*

SENTIMENTALE, adj. *V.* SUBLIME.

SENTIMENTO, s. m. Siccome la musica ha per oggetto di dipingere ed esprimere i sentimenti, così la cognizione de' medesimi è altrettanto necessaria al Compositore quanto all'esecutore.

Si dividono i sentimenti 1) in *aggradevoli, disaggradevoli,* e *misti.* I sentimenti aggradevoli sono compresi nella parola generica *piacere;* appartiene qui p. e. la speranza ec. Tutti i sentimenti disaggradevoli si comprendono nella parola generica *dispiacere;* ad essi appartiene p. e. l'ansietà ec. I sentimenti misti sono composti dal piacere e dispiacere, come p. e. il burlarsi di uno, il cui oggetto è il *ridicolo,* che comprende le imperfezioni dell'uomo il quale ritrovasi in circostanze tali, che unitamente al dispiacere cagionato dall'imperfezione, ecci-

tano un piacere, che n'è separato. 2) In *determinati* ed *indeterminati*, secondo che sono uniti all'idea chiara dell'oggetto. Così p. e. la gioja e la tristezza sono sentimenti determinati, il buono e cattivo umore sentimenti indeterminati. 3) In *attivi* ed *opprimenti*: i primi, come p. e. la gioja, l'ira, mettono in moto tutte le forze vitali; i secondi, come p. e. la tristezza, il cordoglio sembrano renderle tutte inattive.

SENTIMENTO D'ARTE, è la facoltà non solo di distinguere il bello ed il cattivo in un lavoro d'arte, ma di sentire ancora il modo con cui il bello fu messo nella più chiara luce, e come può essere migliorato il cattivo, senza che perciò analizzar si possano dalla natura e dalla filosofia dell'arte le ragioni, perchè una cosa sia bella o cattiva.

SENORFICA (Xenorfica). Nome d'un Cembalo a arco, inventato dal Sig. Röllig a Vienna, verso il fine dello scorso secolo.

SENZA, prep. Questa parola trovasi spesse volte avanti delle altre, per indicare che non si deve servirsene, come p. e. *senza ritornelli*, *senza strumenti*, *senza sordini*.

SENZA ORGANO (abbrev. S O.). V'è sovente il caso ne' pezzi di musica di chiesa che l'Organo (e ordinariamente anco il Contrabbasso) si tacciono, e l'accompagnamento s'eseguisca da' Violoncelli: per indicare un tal riposo o silenzio, si pratica scrivere presso la voce fondamentale *senz' organo*.

SEQUENZA, s. f. Canto il cui testo latino è prosaico, e che nella Chiesa romana s'eseguisce immediatamente dopo il *graduale*, e prima del Vangelo. Da siffatti canti che erano in uso nell'antichità, si sono conservati i tre seguenti: 1) *Victimae paschali laudes* ec. all'ottava di Pasqua; 2) *Veni sancte spiritus* ec. all'ottava di Pentecoste, e 3) *Laude sion salvatorem* ec. per quella del *Corpus Domini*. Appartiene pur una per i defunti, vale a dire, il *Dies irae* ec.

SERENATA, s. f. Concerto che si dà la sera sotto le finestre di una casa (*v.* NOTTURNO). Ordinariamente è composto di musica istrumentale, e talvolta anco di musica vocale.

I pezzi di musica composti per tale oggetto, non che il poema scritto per simile occasione, prendono pure il nome di *serenata*.

In francese dicesi *Serenade* all'opposto di *Aubade*, che indica un Concerto che si eseguisce all'alba del giorno (*à l'aube du jour*).

SERINETTE (franc.). *V.* ORGANINO.

SERIO, adj. *V.* OPERA, e STILE.

SERPENTONE, s. m. Questo noto strumento da fiato in forma di serpente, non fa solo colla sua grave ed assai energica voce le veci di Contrabbasso in un coro di strumenti da fiato, e rinforza anche tutto (persino la Tromba) co' suoi suoni acuti, ma ravviva un' orchestra intera. Diffatti Mersenne ci assicura, che tale strumento sonato da un ragazzo, basta a sostenere le voci di venti robusti monaci. Non si può aspettare altrettanto da' Fagotti, essendo questi dotati di una voce di Basso assai debole, come se fosse prodotta da un Tenore. Anche il Fagottone non può misurarsi in verun modo col Serpentone.

Il Serpentone, inventato nel 1590 dal canonico Edm. Guillaume a Auxerre, è un Cornetto ripiegato per renderlo meno lungo, e perchè le dita possano facilmente cogliere i buchi, i quali ne regolano l' intuonazione, che si fa col mezzo d'un *bocchino*. La sua presente lunghezza è (compreso il *bocchino*) circa otto piedi e tre pollici. Ha sette buchi, l'ultimo de' quali è provvisto della chiave di *do* ♯. Il signor Neidhardt di Sassonia, lo provvide in questi ultimi anni d' una seconda chiave sotto il terzo buco, per cui lo strumento guadagnò assai rispetto alla facile esecuzione ed alla giusta intuonazione.

L' estensione del Serpentone non è meno di *quattro piene ottave*, cioè dal *do* bassissimo (che non sussiste sul Pianoforte, ma bensì sul Pedale d'Organo di 16 piedi) sino al *do* chiave di Violino terzo spazio. Il suono più basso *do* riesce solo di quando in quando, avendo bisogno di una particolare buona imboccatura. De' suoni dell' Ottava bassissima distinguonsi in lontananza soltanto quelli che incominciano dal *sol* all' insù; si distingue però bene il *mi* dal *fa* in una stanza. Gli altri suoni si producono coll'aprire e chiudere i buchi; ciò nondimeno richiedono un esecutore pratico, ed una grand' arte dell' imboccatura per la necessaria uguaglianza de' medesimi, altrimenti molti riescono striduli, sordi e nasali.

Singolare assai è la distanza de' buchi nel Serpentone. A due piedi e sei pollici, incominciando dal *bocchino*, trovasi il primo buco per la mano sinistra, cui seguono altri due, ognuno distante dall'altro due pollici; dal terzo buco al quarto contasi un piede e due pollici, ben inteso, che tale distanza di 14 pollici non produce differenza maggiore nel suono di quelli della distanza di due pollici: sì l'una che l' altra danno un tuono intero. Il quinto e sesto buco conservano ognuno una distanza di due pollici; cinque pollici più basso segue il settimo buco, provvisto della chiave di *do* ♯. Tale ineguaglianza nella distanza dei buchi, che importa un tuono, e conta ora due, ora cinque, ed ora

persino quattordici pollici, rende assai difficile l' intuonazione della Scala, e dimostra ancora che il Serpentone ha bisogno di essere perfezionato. Scrivendo per questo strumento si usa la medesima Scala del Fagotto.

I Serpentoni usuali sono di legno. Il sig. Gresner a Dresda ne ha fabbricato varj d'ottone. Lo strumento stesso ha però sempre alla sua imboccatura la larghezza circa d'un Trombone di Basso, la quale cresce in proporzione sino alla chiave di *do* ♯, allargandosi in sul fine per modo che occupa un diametro di pollici quattro e mezzo.

Serpentone dicesi pure un registro d'Organo di canne a lingua.

SESQUIALTERA, *V.* RAPPORTO DEGL' INTERVALLI. Si dà anche tal nome ad una voce d'Organo, la quale invece del suo proprio suono fa sentire la Quinta e la Decima del medesimo.

SESQUIALTERA MAGGIORE IMPERFETTA, indicava anticamente una Tripla in cui la Semibreve non puntata valeva due Semibrevi, ed avendo il punto ne valeva tre. Il segno di questo Tempo era un circolo tagliato perpendicolarmente co' susseguenti numeri $\frac{3}{2}$.

SESQUIALTERA MAGGIORE PERFETTA. Nome antico della Tripla, in cui la Breve tiene il valore di tre Semibrevi, benchè non sia puntata. Il segno di un tale Tempo era il seguente $\frac{3}{2}$.

SESQUIALTERA MINORE IMPERFETTA, dinotava nella musica antica la Tripla, di cui la Semibreve puntata valeva tre Minime, e non puntata due sole. Un tale Tempo si segnava con un semicircolo e co' numeri $\frac{3}{2}$ annessi.

SESQUIALTERA MINORE PERFETTA. Così chiamavasi anticamente una Tripla in cui la Semibreve non puntata equivaleva a tre Semiminime. Il segno di questo Tempo era un circolo co' susseguenti numeri $\frac{3}{2}$.

SESQUIOTTAVA. Nome antico della Nonupla, il cui segno era $C\frac{9}{8}$.

SESSANTAQUATTRESIMO, *V.* PAUSA.

SESTA, s. f. Intervallo di sei gradi, che comprende in sè tre specie: la *minore*, p. e. *mi do*; la *maggiore*, es. *re si*, e l'*eccedente* p. e. *fa re* ♯.

SESTETTO, s. m. Pezzo vocale od istrumentale a sei voci obbligate. Ciò che fu detto nell' articolo QUARTETTO vale anche in parte del Sestetto.

SESTINA, s. f. Complesso di sei Note contro quattro, come p. e. nella Dupla di Semiminima una battuta può essere formata di dieci Semicrome, qualora sei di queste non oltrepassano il valore di quattro, per cui il movimento deve essere un tantino accelerato.

SESTUPLA DI CROME, } *V.* TEMPO.
SESTUPLA DI SEMICROME, }
SETTICLAVIO, s. m. *V.* CHIAVE.

SETTIMA, s. f., detta anco *Subsemitonium, Subsemitonium modi, Subsemitonium octavae, Nota sensibilis, Nota characteristica, Septima characteristica, Chorda characteristica, Chorda elegans* ec. Intervallo dissonante di sette gradi che comprende tre specie, cioè: la *minore*, come p. e. *sol fa*, la *maggiore*, p. e. *do si*, e la *diminuita* es. *sol ♯fa*. Nel suo uso armonico si risolve discendendo di grado, e la progressione della voce fondamentale determina su qual Intervallo la risoluzione abbia da cadere. Ordinariamente si risolve o sulla Terza, quando il Basso ascende d'una Quarta o discende d'una Quinta; o si risolve sulla Quinta, quando il Basso ascende d'un grado; oppure si risolve alla Sesta, quando il Basso resta al suo posto. La Settima maggiore si risolve ascendendo di grado, particolarmente quando è accompagnata dalla Quarta (Undecima), e che risolve al suono fondamentale del Tuono.

La Settima dee nello stile serio essere preparata, come ogni altra dissonanza; nello stile libero può entrare senza preparazione, quando è minore o diminuita, e nel medesimo tempo in unione della Quinta diminuita.

SEWURI. Specie di Cetra con quattro corde d'acciajo, ed una fila di corde doppie d'ottone, usata nell'Oriente.

SFORZAR LA VOCE. Eccedere l'estensione della voce a forza di fiato o in alto, o in basso: questo si chiama gridare in vece di cantare. Ogni voce che si sforza perde la sua giustezza, e ciò succede anche agli strumenti, sforzandone il vento o l'arco (*v.* anche SFORZO).

SFORZATO (abbrev. *sf.*). Le Note così segnate richiedono un'intuonazione assai sensibile e con violenza.

SFORZO, s. m. Difetto della voce che proviene da una contrazione violenta della glottide. L'aria cacciata da'polmoni lanciasi in fuori nello stesso tempo, ed il suono sembra allora cangiare di natura, perde la dolcezza di cui era suscettivo, ed acquista una durezza disgustosa all'uditore, sfigura i tratti del cantante e lo rende vacillante nell'intuonazione, e sovente affatto discordante.

Le persone di voce debole e velata, quelle che eseguiscono delle Parti scritte in un'estensione più alta delle loro voci, sono soggette, cantando, a fare degli sforzi.

La maggior parte delle Opere d'oggidì richiede da parte de' can-

tanti degli sforzi di voce, perchè certi Compositori, curandosi poco del petto dell'esecutore, tendono troppo all'acuto, particolarmente nelle Strette, ove fanno gridare altamente i cantanti, e il proverbio dice: *chi grida, ha ragione.*

SFUGGITO, adj. *Cadenza sfuggita, evitata.*

SGALLINACCIARE, *V.* CANTO DEL GALLINACCIO.

SGRISCIARE, v. n., dicesi quando, sonando l'Oboe o il Fagotto, si tira un suono nasale e roco, che somiglia al grido dell'anitra; i Francesi lo chiamano perciò *canarder*. Tale difetto è comune a'principianti, particolarmente ne' suoni bassi, perchè non stringono abbastanza l'ancia colle labbra.

SHARP. Nome inglese del Diesis.

SI. Settima sillaba del solfeggio moderno, per evitare l'antica mutazione. Non si sa precisamente chi abbia inventata tale sillaba. Il Burmeister, in una delle sue opere pubblicata nel 1599, la chiama *adventitia*; sembra quindi che in allora non fosse ancora da molto tempo in uso.

SICILIANA, s. f., dinota originariamente una danza di carattere semplice, campestre e tenero assai, che anticamente era in uso nella Sicilia, e la cui melodia in Tempo di $\frac{6}{8}$ con un movimento lento, si distingueva quasi del tutto da una certa figura che si chiama *Salterello.*

Le Siciliane s'introducono anco nelle Sinfonie, ne'Concerti, Quartetti ec.

Ben famose sono le canzonette siciliane, che hanno un carattere particolare di sentimento non di rado profondo, e di una tenera melanconia.

SIGNA INTENSIONIS. Diesis.

SILLABE ARETINE, sono le sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la,* colle quali Guido d'Arezzo, secondo l'opinione di varj autori, segnava i primi sei suoni della Scala. *V.* l'articolo SOLMISAZIONE.

SILLABICO, *V.* MELISMATICO.

SIMMETRIA, s. f. Proporzione e rapporto di durata e d'intuonazione, che hanno le Parti d'un pezzo musicale fra di loro e col tutto. La simmetria ammette la ripetizione delle stesse forme, ma talvolta richiede soltanto la loro corrispondenza (*v.* anche EURYTHMIA e RITMO).

Il ritmo è così imperioso, che a ragione si potrebbe credere ch'egli solo decide sovente dell'effetto della musica. Se un ritmo è ben preso, ben distinto, se le frasi sono ben simmetriche, si può cangiarne l'in-

tuonazione, e l'effetto non sarà distrutto; si conservi al contrario l'intuonazione, sostituendogli un altro movimento, e allora il tutto è annichilato a tal punto, che parrà di sentire un altro pezzo di musica.

La simmetria tra le frasi è necessaria nella musica di ballo; nella musica vocale non è meno utile al canto di rendere le frasi quadrate per quanto è possibile.

SIMMETRICO, adj. Ciò che ha simmetria (*v.* l'articolo precedente).

SIMICON. Strumento degli antichi Greci, che secondo l'asserzione di molti, deve aver avuto 35 corde.

SIMILI, adj. Posto questo termine dopo un arpeggio, od altro gruppo o disegno musicale, significa la continuazione di tale arpeggio, gruppo ec.

SIMPATIA DE' SUONI. *V.* SUONO.

SIMULATAE CLAUSULARUM FINITIONES, sfuggire le cadenze.

SINCOPE e SINCOPA, s. f. Nota che trovasi fra due o più Note di valor eguale alla medesima; così p. e. di una Semiminima, una Minima, ed un'altra Semiminima, la Minima sarà la così detta Sincope. Ogni Sincope va a contrattempo, ed ogni successione di Note sincopate prende un movimento contrario all'ordine naturale (*v.* anche l'articolo LEGATURA).

SINE KEMAN. Specie di Viola d'amore in uso nella Turchia.

SINFONIA (gr. συμφωνια). Gli antichi chiamavano con tale parola ciò che noi diciamo consonanza; alcuni secoli fa, davasi questo nome alla Spinetta; in Italia chiamasi pure Sinfonia la così detta *Ouverture,* che serve di cominciamento all'Opera, a' Balli, a' Concerti ec., e di fatti in origine era tale la sua destinazione.

La Sinfonia cominciò a svilupparsi circa un secolo fa, e si crede che parte la difficile esecuzione delle Sinfonie d'allora (*v.* OUVERTURE), parte anche la noja che produceva l'eterna loro uniformità, abbiano dato motivo d'introdurre una forma più libera e varia di quella della Fuga.

I tre pezzi della Sinfonia (giacchè il Minuetto col suo Trio furono introdotti più tardi) non aveano anticamente una condotta estesa come al giorno d'oggi, ed è perciò che anche le Sinfonie dell'Opera, de' Balli ec. aveano sempre tre pezzi differenti. Ma dopo che si cominciò a dar loro un'estensione maggiore, si usa soltanto per l'Ope-

ra ec. il primo *Allegro* della Sinfonia, preceduto per lo più da una breve Introduzione di movimento lento.

La Sinfonia propriamente detta comincia sovente con una breve Introduzione di movimento lento, il quale contrasta colla vivacità e colla veemenza del primo *Allegro* che prepara; viene appresso un Andante variato, un Cantabile od un Adagio, cui ségue un Minuetto; un Rondò vivo, un Finale pieno di vigore e d'una gran rapidità termina tale opera, l'una delle più importanti della musica.

Egli è noto per altro, che Giuseppe Haydn ha contribuito il più di tutti al grado di perfezione, in cui trovasi la moderna Sinfonia a quattro pezzi.

SINFONIA CARATTERISTICA. Questa si propone qualche pittura musicale, sia d'un qualche carattere morale, come il *Distratto* di Haydn; sia d'un avvenimento, come la *caduta di Fetonte;* o d'un fenomeno fisico, la *Tempesta*, l'*Incendio*, la *Caccia* ec.

Qui appartengono pure le Sinfonie *pastorali, militari* ec.

SINFONIA CONCERTATA, dicesi quella in cui varj strumenti sono particolarmente obbligati.

SINFONIE A PROGRAMMA, od ISTORICHE, e se si vuole anche PITTORICHE, chiamansi quelle che dipingono oggetti storici. Il Sammartini ed altri, e dopo di loro anche il Dittersdorf ne hanno composte varie. Le *sette parole* di Haydn appartengono pure a questa specie di Sinfonia.

Nota è la Sinfonia a programma di Rosetti, intitolata: *Telemaco*. Il principio rappresenta una tempesta, che si perde a poco a poco; un *Solo* di Fagotto annunzia l'allocuzione di Mentore a Calipso; un *Solo* d'Oboe che segue immediatamente esprime la risposta della Dea. Un *Solo* di Violoncello, espresso a guisa di Recitativo, narra per così dire le avventure di Telemaco, e viene sovente interrotto da' brevi *Tutti* dell'orchestra. Eucaride è dipinta da' dolci *a soli* del Flauto. Tutta l'orchestra interrompe di quando in quando le relazioni de' varj strumenti, per indicare i cori e le danze delle Ninfe e de' Fauni sull'isola di Calipso.

SINGEL KORTHOL. *V.* DULCINO.

SINO AL FINE, SINO AL SEGNO, dinota, che non deve essere replicata una tal parte della composizione, se non fino al tal segno qualunque egli sia, o sino alla fine del pezzo.

SIRENE. Secondo la favola erano queste tre figlie di Acheloo, nominate *Leucosia*, *Ligea* e *Partenope*, che abitavano ripidi scogli

sulla costa della Sicilia; attiravano ivi colla dolcezza del loro canto i viandanti, e li strozzavano.

SIRINGA (da σύριγξ), o sia Fistola di Pane, Ciufolo. Istrumento composto di canne di varia grandezza, usato da' tempi degli antichi Greci e Romani sino ai giorni del *Papageno* nel *Flauto Magico* di Mozart.

SISTALTICO. Una delle divisioni de' varj stili della melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

SISTEMA, s. m. Questo vocabolo dinota nell'ampio suo significato una dottrina qualunque, vera o falsa, completa od incompleta; il vero sistema riposa sopra verità fondamentali, e sulle conseguenze naturali, che ne risultano: il falso sistema è stabilito sugli errori, che l'esperienza poi fa conoscere, o che il ragionamento respinge.

Il *sistema de' suoni* è l'esposizione di tutti i suoni usuali nella musica in un ordine connesso. Del sistema moderno diviso in *Ottave*, detto anco *sistema temperato*, parlasi nell'articolo TEMPERAMENTO; del sistema diviso in *Tetracordi*, nell'articolo GRECI ANTICHI; e di quello diviso in *Esacordi* nell'articolo SOLMISAZIONE.

Il *Sistema d' armonia* è l'ordine e connessione di tutti gl'Intervalli ed Accordi musicali, che ci abilitano a render ragione della loro generazione e delle loro scambievoli relazioni, secondo le varie alternative nell'armonia. Tal sistema è per così dire l'albero genealogico di tutti i singoli membri dell'intera famiglia de' suoni, generati soltanto da pochi suoni fondamentali; una specie d'indice musicale-etimologico, d'onde riconoscere si può l'origine, la connessione e la formazione degl'Intervalli e degli Accordi.

Rameau fu il primo, che nel suo Trattato d'armonia, pubblicato nel 1722, ridusse gli Accordi in un sistema, fondato particolarmente sulla simpatia de' suoni, e sulla determinazione di varj Accordi fondamentali, da' quali mediante i Rivolti derivano gli altri.

Dopo Rameau i sistemi più notabili sono quelli di Tartini, di Riccati, di Kirnberger, di Vallotti, di Vogler e di Mornigny.

SISTEMA DI SEMPLIFICAZIONE. *V.* ORGANO.

SISTEMATICO (Intervallo). *V.* COMPOSTO.

SISTRO, s. m. Istrumento da percossa ovale, fatto d'una lama di metallo sonoro, la cui circonferenza è forata da diversi buchi opposti, fra' quali passano varie bacchettine di metallo. Si agita il Sistro in cadenza, per fargli rendere un suono.

Questo era lo strumento favorito degli antichi Egiziani, ed è tut-

tora in uso nell'Egitto e nell' Abissinia. Gli Europeï l'adoperano talvolta nella musica militare.

SISTRO, s. m. Specie di Chitarra a quattro corde di metallo, inventato dagli Alemanni: fu poi abbandonato a motivo della sua complicazione (*v.* CHITARRA).

SISTRO DE' NEGRI. Ferro guernito di campane, che si agita per indicare il ritmo.

SITICINES, dicevansi presso gli antichi Romani coloro che ne' funerali sonavano istrumenti da fiato.

SMANICATURA, s. f. Consiste la smanicatura del Violino nel levare la mano sinistra dalla sua naturale posizione, e portarla più avanti per collocarla in qualunque altra posizione più alta, onde ottenere diversi suoni più acuti sulle medesime corde, e principalmente quelli che non sono possibili colla posizione naturale della mano.

SMORZANDO, smorzar la voce, scemare la forza della medesima.

SMORZATORE, s. m. Tale nome si dà nel Cembalo e nel Pianoforte ad un piccolo pezzo di legno guernito di panno nella sua estremità, che il meccanismo dello strumento fa cadere sulla corda vibrante per smorzare il suono. Lo smorzatore cade tutte le volte che il tasto si rialza, non essendo più ritenuto dal dito. Talvolta vi ha ne' Pianoforti un'altra specie di smorzatore, che consiste in un pezzo di frangia, il quale cangia del tutto il suono dello strumento, rendendolo più debole.

Si è adattato al Pianoforte una pedaliera, che fa levare contemporaneamente tutti gli smorzatori. Essa produce un grande effetto nel *crescendo*, un *fortissimo*, allorquando si ha cura di abbandonarlo subito, tutte le volte che l'armonia cangia; altrimenti le vibrazioni de' suoni d'un Accordo, prolungandosi sull'Accordo seguente, produrrebbe de' risultati disaggradevoli.

Onde formare sul Pianoforte il giuoco che si chiama *celeste*, si prende nello stesso tempo la pedaliera che leva gli smorzatori e la pedaliera *celeste*.

Nell'articolo SORDINO parlasi di varie altre specie di smorzatori degli strumenti a corda e da fiato.

SOCIETÀ FILARMONICA. *V.* ACCADEMIA.

SOFFOCAMENTO DI BATTUTA. *V.* PERIODOLOGIA.

SOGGETTO, s. m. Cantilena che forma il motivo principale d'un pezzo di musica. *V.* FUGA.

Dicesi *soggetto* d'un dramma il fatto storico o favoloso sopra cui esso s'aggira; lo stesso dicesi anche d'un'Aria ec.

D'un cantante ed attore abile dicesi comunemente ch'egli è un ottimo soggetto; nel caso contrario dicesi che è cattivo.

SOIRÉES, o SÉANCES MUSICALES (franc.). Concerti per sottoscrizione, che alcuni distinti artisti danno a Parigi di sera, onde propagare il gusto della buona musica.

Nella medesima Capitale usansi anco le così dette *Matinées musicales*, dirette allo stesso oggetto.

SOL. Quinto grado della moderna Scala diatonica e degli Esacordi (*v.* SOLMISAZIONE).

SOLENNE. *V.* SUBLIME.

SOL FA, dinotava nell'antico solfeggio la mutazione d'ambe queste sillabe sul *do.* *V.* SOLMISAZIONE.

SOL FA, O ZOLFA, s. f. Battere la zolfa, cioè dare colla mano, o qualche carta, o legno, la Battuta, per regolare il Tempo (*v.* anche l'articolo seguente).

SOLFEGGIARE, o SOLMIZZARE. Cantar un pezzo di musica senza testo, composto pel solo esercizio degli organi della voce umana, pronunziandovi le sillabe corrispondenti a' suoni della Scala.

Dicono gli autori che i verbi *solfeggiare* e *solmizzare* hanno entrambi per iscopo d'indicare il *sol* come Nota iniziale del sistema degli Esacordi. Sembra però che *solmizzare* quadri meglio dell'altro, mentre il *sol mi* costituisce i due estremi di tale sistema. Alcuni vogliono che il vocabolo *solfeggiare* venisse formato al tempo, in cui il sistema musicale avea per base la Scala: *sol la si ut re mi fa* (*v.* anche l'articolo SOLMISAZIONE).

SOLFEGGIO, s. m. Pezzo di musica senza testo, destinato per gli allievi di canto a far loro fare l'applicazione di tutte le regole dell'arte del canto.

Il Solfeggio è altrettanto vantaggioso che necessario. Col mezzo di questo lo studioso è costretto a riflettere sull'essenza del suono, non avendo alcun dato certo ed approssimativo, per cogliere sull'Intervallo, come lo ha negl'istrumenti che gli presentano o la distanza locale, o il numero delle dita, o la corda vuota, o il tasto od i fori, indizj che lo guidano con certezza o per approssimazione su quel dato strumento. I monosillabi del Solfeggio detti con nitidezza, sono di sommo vantaggio alla bella sillabazione del canto. Il Solfeggio rende ancora più atto l'esecutore non solo a rilevare in un colpo d'occhio

il *motivo* o la cantilena, ma lo abilita pure a mettere in carta correttamente qualunque altra suggeritagli dalla propria fantasia.

SOLI. *V.* solo.

SOL LA, dinotava nell'antico solfeggio la mutazione di ambe queste sillabe sul *re. V.* solmisazione.

SOLMISATIO BELGICA. *V.* l'articolo seguente.

SOLMISAZIONE, s. f. Azione di solmizzare o solfeggiare.

Parlando della solmisazione antica s'intende l'uso delle sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la* per la denominazione de' primi sei suoni della Scala musicale d'allora. Si vuole che fosse inventata da Guido d'Arezzo, mentre un giorno sentiva il canto:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum

Sancte Johannes.

che in que' tempi eseguivasi in onore di S. Giovanni, e che veniva considerato ed anco adoperato come rimedio per la raucedine, essendo quel Santo chiamato nella Bibbia *vox clamantis*. Le parole di tal canto vengono ascritte dal Possevin (*Biblioth. selecta*) al diacono Paolo di Aquilea, il quale visse circa l'anno 770.

La melodia di questo canto, tale quale trovasi nei più antichi manoscritti della lettera guidoniana al suo amico Michele, era fatta in modo, che le sei prime divisioni de' versi cominciavano sempre con un suono più alto; sicchè il suono *do* corrispondeva alla sillaba *ut*, *re* al *re* ec. Onde agevolare la lettura di questi sei suoni, Guido consiglia al suo amico d'imprimersi nella memoria la loro differenza, mercè queste sillabe iniziali; ma non dice punto che esse servir debbano alla denominazione de' sei suoni, e le considera soltanto qual ricordo, come raccogliesi dall'uso che ne fece nel suo insegnamento. Non si sa comprendere per altro, donde viene, che l'applicazione di queste sillabe a' suoni della Scala sia stato così generale dopo i tempi di Guido, ed abbia prodotto tutti que' mali, che doveano necessariamente nascere dalla loro insufficienza per i sette suoni. Fin a tanto dunque che si giudica Guido dietro i suoi proprj scritti, conviene pur

dire, che tutto ciò di cui egli non fa parola, non può essergli addossato, e che per conseguenza egli non ebbe colpa ne' mali provenuti dal mal inteso uso delle sue sillabe.

Tale opinione viene ancora confermata dalla circostanza, che gli autori musicali quasi contemporanei di Guido, non fanno menzione alcuna di queste sillabe. Berno, Ab. di S. Gallo, morto nel 1048, non dice neppure una sola sillaba della così detta solmisazione. Hermanns Contractus, morto il 1054, non ne parla parimente, anzi propone una nnova notazione. S. Guglielmo, Ab. di Hirschau circa il 1068, riforma persino le dottrine di Guido, senza però parlare della solmisazione. Molti altri scrittori musicali posteriori non ne parlano neppur essi, eccettuato l' unico Gio. Cotton, di cui non si conosce neppure il vero nome, nè la patria, nè il tempo in cui visse. L'Ab. Gerbert è d'opinione, che il suo vero nome sia Gio. Scolastico, il quale visse circa il 1047 nel convento di S. Mattia a Treveri. Altri ascrivono la sua Opera al Papa Giovanni XXII, regnante al principio del secolo XIV. Il P. Martini (*storia della musica* Tom. I. pag. 377) lo crede anteriore, cioè, del secolo XII. Che che ne sia, sembra che egli abbia vissuto non solo dopo Guido, ma anco dopo i summentovati autori. Nel primo capitolo s' esprime così: » *Sex sunt syllabae, quas ad opus musicae assumimus, diversæ quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur* ut, re, mi, fa, sol, la. *Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis* ». Questo passo dice per altro chiaramente che i soli Italiani non si sono serviti di tali sillabe.

Ciò che fin qui venne detto contra l'invenzione guidoniana delle sillabe, vale anche della divisione della Scala musicale in Esacordi alle medesime relativa. Siffatta divisione deve essere posteriore a Guido, atteso che gli scrittori del suo secolo e quelli che vissero subito dopo, non parlano mai di Esacordi, ma bensì di Tetracordi, e lo stesso Guido non ne fa parola ne' suoi scritti. A fine però di dare un'idea di siffatta divisione della Scala in Esacordi, giova osservare prima di tutto di che si trattava. Guido o chiunque altro abbia immaginato tale divisione, avea innanzi gli occhi i Tetracordi degli antichi, in cui il semituono dovea sempre trovarsi fra il primo e secondo grado; per tale motivo gli antichi non poteano cominciare la divisione, del loro sistema dal suono più basso *proslambanomenos* (la), ma dal *hypate hypaton* (si). Siccome l'inventore dell'Esacordo volle cominciar subito dal suono più basso, cioè dal Γ, per-

ciò diede al semituono un posto diverso da quello che avea ne' Tetracordi, vale a dire sul quarto grado; ciò era tanto più necessario, quanto che la nuova divisione cominciava due suoni più bassi. Tutta l'estensione del sistema era quindi composta di sette Esacordi, ponendo sotto ognuno de' medesimi le sei sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, in maniera che il *mi*-*fa* occupava sempre il semituono, e per conseguenza il quarto grado;

1 Sol, la, si, do, re, mi.
ut re mi fa sol la.
2 Do, re, mi, fa, sol, la.
ut re mi fa sol la.
3 Fa, sol, la, si ♭, do, re.
ut re mi fa sol la.
4 Sol, la, si, do, re, mi.
ut re mi fa sol la
5 Do, re, mi, fa, sol, la.
ut re mi fa sol la.
6 Fa, sol, la, si ♭, do, re.
ut re mi fa sol la.
7 Sol, la, si, do, re, mi.
ut re mi fa sol la.

Estensione compresa fra il *sol* chiave di Basso prima riga, ed il *mi* chiave di Violino quarto spazio, incominciando dal primo Esacordo.

Tali Esacordi venivano distinti in *naturali*, *duri* e *molli*. Il primo dal *sol*-*mi*, chiamavasi *Hexachordon durale*, o *durum*, poichè conteneva il Bequadro; l'Esacordo *fa-re*, *H. molle*, o *mollare*, essendovi contenuto il Bemolle; e l'Esacordo *do-la*, *H. naturale* o *permanens*, probabilmente perchè non conteneva nè l'uno nè l'altro.

Fino a tanto che la melodia non oltrepassava un Esacordo, ogni suono conservava la sillaba a lui propria come p. e. nell'Esacordo di *do*.

do	*re mi fa re*	*mi fa sol la*	*sol fa mi re*	*do*;
ut	re mi fa re	mi fa sol la	sol fa mi re	do;

o nell'Esacordo di *fa*.

do fa sol la	*si ♭ do la si ♭*	*sol la si ♭ sol*	*fa.*
sol ut re mi	fa sol mi fa	re mi fa re	ut.

Ma tostocchè nel canto si oltrepassava un Esacordo, si doveano pure mutare le sillabe, affinchè il *mi-fa* venisse collocato sotto ambi i suoni che formano un Semituono, come p. e. nella seguente Scala d'Ottava:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do,
ut re mi fa sol la
ut re mi fa,

in cui si doveva mutare sul suono *sol* o la sillaba *sol* colla sillaba *ut*, ovvero sul suono *la*, la sillaba *la* colla sillaba *re*, acciò il *mi-fa*, cadesse sul Semituono *si-do*.

Le varie specie delle mutazioni ed il nome de' suoni che ne risultano, si possono però facilmente imparare dalla tabella annessa, dalla quale si comprenderà anche la ragione, per cui si chiama il *do C sol fa ut*, il *sol G sol re ut* ec.

	XXII suoni del sistema	Primo Esacordo	Secondo Esacordo	Terzo Esacordo	Quarto Esacordo	Quinto Esacordo	Sesto Esacordo	Settimo Esacordo
	Mi (e)							la
	Re (d)						la	sol
Semituono	Do (c)						sol	fa
	Si (b)							mi
Semituono	Si b (b)						fa	
	La (a)					la	mi	re
	Sol (g)					sol	re	ut
Semituono	Fa (f)					fa	ut	
	Mi (e)				la	mi		
	Re (d)			la	sol	re		
Semituono	Do (c)			sol	fa	ut		
	Si (b)				mi			
Semituono	Si b (b)			fa				
	La (a)		la	mi	re			
	Sol (g)		sol	re	ut			
Semituono	Fa (f)		fa	ut				
	Mi (e)	la	mi					
	Re (e)	sol	re					
Semituono	Do (c)	fa	ut					
	Si (b)	mi						
	La (a)	re						
	Sol (g)	ut						

Per l'intelligenza degli antichi autori musicali latini, italiani e francesi, servirà la piccola Tabella seguente:

AUTORI LATINI	AUTORI ITALIANI	AUTORI FRANCESI
A la mi re.	*A la.*	*A mi la.*
B fa mi.	*B fa mi.*	*B fa si.*
C sol fa ut.	*C sol ut.*	*C sol ut.*
D la sol re.	*D la sol.*	*D la re.*
E la mi.	*E la mi.*	*E si mi.*
F fa ut.	*F fa ut.*	*F ut fa.*
G sol re ut.	*G sol re.*	*G re sol.*

Quest' ultima denominazione francese nacque soltanto dopo l' introduzione della sillaba *si*. Gli scrittori più antichi di questa nazione si servono della medesima denominazione usata dagli autori latini ed italiani.

Siffatte mutazioni erano per altro più incomode assai ne' tempi più antichi, che altro non aveano fuorchè il Bemolle ed il Bequadro; essendosi poi introdotti di mano in mano più cromatici Intervalli ancora, le difficoltà divennero sempre maggiori (*v.* PROPRIETÀ). Laonde si cercò per varj secoli d' insegnare la musica con differenti metodi, meno complicati e più semplici; ma tutto fu inutile sino a che non si ebbe coraggio bastante di abolire affatto questa venerabile reliquia, ammirata e quasi adorata per tanto tempo. In Italia ed in Francia si conservarono le sei sillabe, aggiungendovi quella di *si* (per evitare la mutazione), e cangiando la sillaba *ut* in *do*, lo che però non si fa in Francia. La maggior parte degli Alemanni adottò di bel nuovo le sette prime lettere dell' alfabeto, introdotte da S. Gregorio (*v.* l' articolo A). Ne' Paesi Bassi si solfeggia colle sillabe *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, e si chiama *Bobisazione*, o *Bocedisazione*, oppure *voces belgicae*, e *solmisatio belgica*, della quale si dice essere stato l' inventore Uberto Waelrant. La così detta Bobisazione proposta da Dan. Hitzler, si fece colle sillabe *la, be, ce, de, me, fe, ge*. Il compositore Graun introdusse pel solfeggio delle sillabe più armoniche, da lui detto *Damenisazione*, essendo le sillabe: *da, me, ni, po, tu, la, be*.

Gli antichi Greci aveano pure una specie di solfeggio, servendosi pei quattro suoni dei loro Tetracordi delle sillabe τα, τη, τω, τε. La prima nota d' ogni Tetracordo avea la sillaba τα, la seconda τη, la terza τω, e la quarta allorchè non serviva contemporaneamente alla prima del susseguente Tetracordo, era τε, diversamente τα. Si vede da ciò che anche il loro solfeggio non era esente da mutazioni.

SOLO, adj. preso sostantiv. Questa parola s'applica ad un pezzo o tratto eseguito da una voce sola, sia con accompagnamento o senza.

In un Concerto strumentale la parola *solo* relativa alla Parte principale avverte l'esecutore ch'egli va ad esser posto in prima linea, e diventa l'oggetto della generale attenzione; e nell'accompagnamento (lo che si fa per lo più con due Violini, una Viola, un Violoncello ed un Contrabbasso) indica che deve farsi sotto voce.

Tutto ciò è pure applicabile alla parola *soli*, quando due o più voci eseguiscono la melodia principale.

Solo dicesi anche un pezzo di musica, per una voce sola, od uno strumento solo; talvolta ammette anche un leggiero accompagnamento. *Soli* si nota anche allorquando si voglia, che soli due Violini accompagnino ec.

SOL RE. *V.* RE SOL.

SOL UT. Ambe queste sillabe indicavano nell'antico solfeggio la loro mutazione sul *do* o *sol. V.* SOLMISAZIONE.

SOLUZIONE. *V.* CANONE ENIMMATICO.

SOMIERE, s. m. *V.* ORGANO.

SOMIGLIANTE, adj. preso anche sostantivamente. *V.* MODO.

SONARE, v. a. Eseguire un pezzo di musica sopra uno strumento, particolarmente quello che gli è proprio.

Il verbo *sonare* s'adopera pure in un altro senso: *ciò sona male, bene* ec.

Nella lingua francese si diceva anticamente in generale *sonner;* poscia distinguevasi *jouer du violon, pincer la harpe, toucher l'orgue, donner du cor, sonner de la trompette, blouser les timbales, battre le tambour* ec. Ormai è subentrato a tutti questi termini il verbo *jouer,* che vuol dire *giuocare:* termine che usano anche i Tedeschi coll'espressione *spielen.*

SONATA, s. f. Componimento musicale per uno strumento solo, o con accompagnamento, diviso in varj pezzi consecutivi di carattere differente. Alcuni autori danno anco tal nome a componimenti musicali di più voci, come p. e. a Duetti, Terzetti, Quartetti ec. in cui tutte le voci sono egualmente essenziali, ciò che non ha luogo ne' così detti *Divertimenti, Notturni* ec., che non hanno altro scopo che di allettare l'orecchio.

Vi sono alcune Sonate per Violino, Flauto, Chitarra, Arpa, Pianoforte ec. Quelle di questi ultimi due strumenti, sembrano le sole che offrano un tutto completo, per essere scritte a tre, quattro e più Parti,

che vi s'eseguiscono tutte assieme. Simili sono anco quelle dell'Organo, che devono per altro avere un carattere proprio alla maestà dell'istrumento. La Sonata conviene però più di tutto al Pianoforte, su cui si sono fatti meravigliosi progressi.

Talvolta si costuma anche d'indicare il carattere della Sonata, come *brillante, patetica, lugubre, marziale*; o di darle un titolo distinto, come l'*Addio*, la *Partenza* ec., e in allora simili pezzi sono tanti quadri musicali.

Una volta si distinguevano le Sonate in quelle *di camera*, ed in quelle *di chiesa:* distinzione giudiziosa, essendo che quest'ultime richieggono più lavoro ed armonia, e cantilene più convenienti alla dignità del luogo, ed a' varj punti del divino sagrificio.

Il detto di Fontenelle: *Sonate que me veux-tu?* che molti ripetono senza ragione, e talvolta anche senza sapere ciò che dicono, non prova niente contro il genere; ma prova soltanto che la Sonata che gli recava noja era cattiva, o che questo abile letterato era, come tanti altri, affatto profano nella musica.

SONATINA, s. f. Piccola Sonata destinata per i principianti.

SONI MOBILES (suoni movibili, gr. κινητοὶ) erano nel sistema degli antichi Greci i suoni medj de' Tetracordi, perchè potevano esser variati in diversi modi (*v.* l'articolo seguente). Si dividevano in tre specie: 1) in *mesopycni*, ovvero in quelli che nel genere enarmonico trovansi in mezzo del semituono diviso; 2) in *oxypycni*, e 3) in *diatoni*. Gli *oxypycni* sono i terzi suoni d'ogni Tetracordo e della medesima qualità de' *diatoni*, ma differenti nel sistema riguardo all'unione.

SONI STANTES (suoni immovibili, gr. 'εστῶτες), erano nell'antico sistema greco i suoni estremi de' Tetracordi, perchè invariabili in tutti tre i generi. Si distinguevano in *barypycni* ed *apycni*. I primi erano quelli che ne' varj Tetracordi, p. e. *hypate hypaton*, *hypate meson* ec. occupano il primo luogo; gli altri erano poi quelli che non si trovavano in unione co' suoni formanti il genere cromatico ed enarmonico, come p. e. i suoni *nete synemmenon*, *nete hyperbolaeon*, *proslambanomenos*.

SONOMETRO, s. m. Misuratore del suono, o Monocordo. Il Signor Montu ha presentato, varj anni sono, alla classe fisico-matematica dell'Istituto nazionale a Parigi, un nuovo strumento da lui inventato, che era un Pianoforte con un *sonometro*, col quale mediante una numerazione annessa, si potevano esattamente determinare tutti gl'Intervalli delle Scale degli antichi ec.

SONORITÀ, s. f. Qualità di ciò che è sonoro. Si aumenta la sonorità di un Pianoforte, aprendo del tutto lo strumento. I sordini diminuiscono la sonorità de' Violini, delle Trombe ec. (*v.* SORDINO).

SONORO, adj. Così chiamasi ogni corpo che rende, o può rendere immediatamente un suono, come per esempio, una corda tesa, una campana ec.

SONUS, il suono. Nella chiesa romana s'intendeva pure anticamente il canto: *Venite exultemus* ec. ovvero il salmo 95.°

SOPRA, prep. Contrappunto *sopra* il soggetto dicesi, quando il soggetto è nel Basso; Contrappunto *sotto* il soggetto, quando trovasi sopra il Basso.

Spesse volte scrivesi nelle Partiture *come sopra*, per indicare che gli accompagnamenti sono i medesimi del passo anteriore (*v.* COME PRIMA). Parimente dicesi: *Ottava sopra, all' Ottava di sopra, Ottava sotto, all' Ottava di sotto, colla Parte di sopra, colla Parte di sotto, sopracuto* ec.

SOPRA DOMINANTE. }
SOPRA QUINTA. } *V.* DOMINANTE.

SOPRA TONICA. Seconda voce d'ogni tuono.

SOPRA UNA CORDA. I Compositori prescrivono talvolta che un passo venga eseguito sopra una sola corda, benchè si potrebbe sonarlo sopra due ed anche tre corde, e ciò 1) perchè sonandolo su la medesima corda i suoni ritengono lo stesso carattere e colore, ciò che importa assaissimo ne' Concerti; 2) perchè il tal passo eseguito su due corde riuscirebbe difficilissimo, e perciò men netto e distinto, mentre eseguito su una corda sola diventa facile, e per conseguenza chiaro e distinto; 3) perchè si dà il caso, particolarmente ne' vasti locali, che un passo, sebbene riesca facilissimo, netto e distinto sopra due corde, ciò nondimeno conviene che venga eseguito sopra una corda sola, onde possa essere ben sentito e capito. Così per esempio un passo obbligato, o solo di Violoncello, il quale s'aggira molto nei suoni bassi della corda *la*, si sentirà meglio in un gran teatro, allorchè viene eseguito sulla corda *re*, ove acquista un maggior grado di forza.

SOPRANO, s. m. (*franc. Dessus*), è la più acuta delle quattro voci principali, secondo la generale divisione della voce umana, la quale s'estende dal *do* chiave di Violino sotto le righe al *la* o *si* acuto, e più in là ancora. Questa parola indica pure l'artista che canta la Parte di Soprano nelle Opere serie, e che viene detto *Primo Soprano, Primo Uomo*, sia un Musico, sia una donna chi ne rappresenta la parte.

Sotto la parola *Mezzo Soprano* (franc. *Bas-dessus*) intendesi quella voce che ha un' estensione dal *sol* o *la* chiave di Violino sotto al *fa* o *sol* acuto.

SORATORI o SCARICATORI, s. m. pl. Canaletti praticati nella tavola superiore ed inferiore del Somiere, acciò il vento compresso da' Mantici, passando in mezzo alle medesime, non s'inoltri a far strasonare le canne vicine. (*v.* ORGANO).

SORDINA, s. f. e SORDINO s. m. Istrumento a tasti che differisce dalla Spinetta per la qualità della sua voce sorda e soave, le di cui corde non vengono toccate da penne, ma da saltarelli.

La Sordina o il Sordino è poi una specie di smorzatore, come lo è negli strumenti da corda quel piccolo istrumento di legno o d'avorio, o di metallo, che si mette sul ponticello, senza che tocchi le corde, onde intercettarne le vibrazioni e diminuirne conseguentemente il suono, rendendolo così più dolce. Negli Oboe e Clarinetti si usa di mettere nell'apertura inferiore un po' di bambagia o spugna inumidita. Nella Tromba si mette pure nell'apertura inferiore un piccolo tubo di legno; in quella del Corno da caccia un tubo di cartone, rivestito di pelle. Un fazzoletto posto fra la doppia corda di budello e la pelle inferiore del Tamburo, ne intercetta le vibrazioni. Il velo di stoffa che si mette su i Timpani produce pure l'effetto d'una sordina, lo che dà al suono un carattere cupo e melanconico. Nell'articolo SMORZATORE si è parlato di quella del Pianoforte.

SORDO, adj. Dicesi che uno strumento è sordo, quando ha poca sonorità o voce. Così anche d'una sala, d'un teatro ec., quando per qualche difetto di costruzione, o per qualche altra cagione accidentale il suono non può ivi spandersi, e non viene ripercosso a dovere.

SORDONE. Istrumento da fiato fuor d'uso, con un doppio tubo, come nel Fagotto.

SORTITA, s. f. Azione d'un personaggio ch'entra sulla scena. La musica d'una sortita dee avere un colore deciso, e grandi rapporti col carattere del personaggio che s'attende; altrimenti è un controsenso.

SOSPENSIONE, s. f. *V.* RITARDO. Dicesi anche quando si ferma il movimento d'un pezzo di musica, interrompendone la cantilena con una o più pause, fermate, o con una cadenza che chiamasi *sospesa*.

SOSPIRO, s. m. *V.* PAUSA.

SOSTENUTE - PIANOFORTE. *V.* PIANOFORTE.

SOSTENUTO, adj., indica come aggiunto al *Largo* od *Adagio* una soda e decisa esecuzione.

SOTTO, prep. *V.* SOPRA.

SOTTO DOMINANTE. *V.* DOMINANTE.

SOTTO MEDIANTE. *V.* MEDIANTE.

SOTTO QUINTA. *V.* DOMINANTE.

SOTTO VOCE. Questo termine corrisponde presso a poco al *piano*.

SOTTRAZIONE DE' RAPPORTI. Col mezzo della sottrazione dei rapporti degl' Intervalli trovasi la differenza di due rapporti, vale a dire, di quanto un rapporto d'Intervallo sia maggiore o minore. Sottraendo per esempio dal rapporto della Quinta naturale (3 : 2) il rapporto della Terza maggiore (5 : 4), si avrà per residuo il rapporto della Terza minore (6 : 5), atteso che una Terza maggiore ed una Terza minore fanno insieme una Quinta naturale.

Tale processo si fa nel modo seguente. Si mettono ambi i rapporti l'uno sotto l'altro, in maniera che il numero maggiore dell' uno ed il numero minore dell' altro siano posti innanzi; poscia si tira una linea, e si moltiplicano i membri fra loro, mettendo il prodotto sotto la linea, il quale ridotto ne' suoi numeri radicali darà il cercato rapporto. Esempio:

Sottraendo dalla Quinta naturale *do sol* = 3 : 2
la Terza maggiore *do mi* = 4 : 5
2) 12 : 10
il resto sarà 6 : 5 Terza minore.

Altri esempj:

Ottava	*do do*	= 2 : 1
Quinta	*do sol*	= 2 : 3
resta Quarta	*sol do*	= 4 : 3

Ottava	*do do*	= 2 : 1
Terza maggiore	*do mi*	= 4 : 5
resta Sesta minore	*mi do*	= 8 : 5

Tuono maggiore	= 9 : 8
Tuono minore	= 9 : 10
resta il comma sintonico	= 81 : 80

SPAGNA (brevi cenni storici musicali su la). Fino da' tempi più remoti della Monarchia spagnuola si usava la musica. Prova ne sono le canzoni arabe cantate da' Mori, varie delle quali si sono conser-

vate; i pezzi di poesia spagnuola, composti sopra le Arie d'Alfonso il Sapiente, re di Castiglia; le rappresentazioni sacre dette *autos sacramentales*, i *villanicos* cantati in chiesa nella notte del Natale; altre feste profane, i tornei, le qnadriglie ec., che in allora erano in voga, particolarmente ai tempi di Ferdinando ed Isabella, e poscia sotto Filippo II, le quali furono accompagnate dal canto e dagli strumenti.

La Spagna avea già ne' primi tempi introdotta la musica nel circolo delle scienze sulle Università. La cattedra musicale a Salamanca, venne fondata dal prefato Alfonso il Sapiente, che morì nel 1284. Uno dei più celebri autori musicali spagnuoli, Francesco Salinas, ne occupava il posto di professore nel secolo XVI. Ma la melodia non cominciò ad usarsi nella Spagna che nel secolo XVII, quantunque da molto tempo quel paese avesse già il gusto della musica ed una musica nazionale. Il primo che l'introdusse fu Lopes de Rueda, il quale fu per la Spagna ciò che Thespis per la Grecia nella tragedia. A' tempi suoi cantavansi dietro il teatro alcune antiche canzoni, dette *romanzos*, senza veruna specie di strumento. Naharro di Toledo obbligò i sonatori ad uscire dalle *finte* alla vista del pubblico. Berrio, uno dei restauratori del genere drammatico, raddoppiò il numero e la qualità degli strumenti d'orchestra. Gio. e Francesco de la Cueva, introdussero i primi l'uso di cantare negl'Intermezzi. Nei primi anni del regno di Filippo II usavasi di cantare dei Duetti e Terzetti nelle commedie, ed il Melodramma sarebbe stato conosciuto prima in Ispagna, se da una parte il carattere divoto di Filippo III, e la preferenza data dall'altra parte da Filippo IV alle commedie nazionali, non avessero rivolto altrove l'attenzione del pubblico. Fu allora che Calderon, Montalban, Solis e varj altri si distinsero sotto le insegne di Lopez de Vega loro predecessore.

Alle nozze di Carlo II colla Regina Maria Anna si rappresentarono alcuni drammi in musica di Lulli: il primo era l'*Armida*. Non piacendo però la musica francese alla nazione, si fecero venir tosto dei Compositori e cantanti da Milano e Napoli, onde rappresentare delle Opere italiane a Madrid. Fino da quel tempo in poi queste Opere si sono sempre sostenute con più o meno favore. Si ricordi a tale occasione la fortuna che fece il Cavalier Carlo Broschi, noto sotto il nome di Farinelli, il quale col suo canto avea guarito una malattia di Filippo V, indi ottenuto una pensione di 80,000 lire, creato Cavaliere di S. Giacomo, e considerato come il suo primo Ministro. Questo celebre e modestissimo cantante ebbe anche da Ferdinando IV, suc-

cessore di Filippo, l'Ordine di Calatrava. Ferdinando ed i suoi ministri furono però poco favorevoli alla musica, e quindi Farinelli ebbe l'ordine di tornare in Italia.

È noto che lo strumento favorito degli Spagnuoli è la Chitarra. Il basso popolo la sona però in modo, che tocca contemporaneamente tutte le sei corde a guisa d'arpeggio, e ciò con tutte le dita, eccettuato il piccolo; da siffatto maneggio nascono sovente negli Accordi delle dissonanze, che offendono ogni orecchio delicato; ma il volgo non vi bada. Simili dissonanze sono poi per lo più coperte da un canto sì forte che quasi meriterebbe il nome di urli. Non così avviene degli Spagnuoli educati; i quali sono pieni di sentimento nell'accompagnarsi la loro canzone nazionale colla Chitarra, massimamente la donna, che ne rapisce non solo il nazionale, ma anche il forastiero.

La musica nazionale spagnuola consiste nei *Fandangos, Boleros, Seguidillas, Tonadillas* e *Tirañas*. I soli due ultimi non si ballano, ma gli altri vengono accompagnati col canto, colla Chitarra, colle Nacchere ec. Il parlare di musica spagnuola e non far menzione del ballo, è impossibile. Le *Tonadillas* e *Tirañas* somigliano per così dire alle nostre Romanze, colla differenza, che oltre il loro eccellente testo comico e tragico, hanno soltanto un semplice accompagnamento di Chitarra, e vengono eseguite da colte persone con molto più sentimento e gusto che i Romanzi.

I *Sayntes* sono una specie d'Intermezzi aggradevolissimi, i quali cominciano sovente con un coro, e contegno altresì delle *Tonadillas*. Gli Spagnuoli hanno ancora la *Zarzuela*, specie di dramma lirico, simile all'Opera comica tedesca; vi si declamano le scene, che di quando in quando sono interrotte da Arie, Duetti, Terzetti, Cori ec.

Fra i notabili Compositori di musica ecclesiastica si annoverano: Carlo Patigno, Gio. Noldan, Vincenzo Garzia, Mattia Gio. Viana (il quale viene creduto anch'esso inventore del Basso continuo), Francesco Gherrero, Luigi Vittoria, Mattia Ruiz, Cristoforo Morales, Sebastiano Duron, D. Antonio Literes, D. Giuseppe di S. Giovanni, D. Giuseppe Nebra ec.

Vincenzo Martin si è acquistato un nome come Compositore lirico, particolarmente colle sue Opere *la Cosa rara* e l'*Albero di Diana*.

Scarsissimi sono gli autori letterarj musicali spagnuoli, come: Isodorus Hispalensis (del secolo VII), Bartolomeo Ramo de Pareja, Arius Barbosa, Francesco Salinas (il più importante), Domenico Marco Duran, Antonio Eximeno, Stefano Arteaga, Tomaso Yriarte, e pochi altri.

SPARTITO, s. m. *V.* PARTITURA.

SPASSAPENSIERO, s. m. Noto strumento di ferro con una linguetta d'acciajo, che si fa vibrare colla mano, tenendo lo strumento fra i denti, e intuonandolo col fiato. Riguardo al perfezionamento che acquistò lo Spassapensiero ne' tempi recenti, leggasi l'articolo AURA.

SPAZIO, s. m. L'interlinea o il vuoto che trovasi fra l'una e l'altra linea del Rigo musicale. Quando una Nota è di sopra o al di sotto del Rigo viene essa considerata come se fosse in uno spazio; così pure se è al di sopra o al di sotto di una linea accessoria.

SPHEKINSMOS. Nomo greco per il Flauto.

SPICCATO, adj., dice quasi lo stesso che *staccato*.

SPINETTA, s. f. Specie di Semi-Clavicembalo poco in uso, in cui le corde vengono toccate da penne inserite nelle linguette de' saltarelli. Questo strumento, che in Inghilterra chiamasi *virginal*, ha una corda per ogni tasto, ed un'estensione di circa tre Ottave.

SPINGER L'ARCO, tirarlo in su.

SPIRITOSO, adj., vuol dire con fuoco, vivacità ed un moto alquanto veloce.

SPONDAULA. Strumento da fiato, usato dagli antichi ne' sagrifizj.

SPONDEIASMOS. Accidente dell'antica musica greca, che accresceva il suono di tre quarti di tuono.

STABAT MATER. Composizione sul noto testo latino d'una cantata di passione, che incomincia con queste parole. Quelle di Pergolese e di Haydn sono le più famose.

Dice Laborde, che il Francescano Iacoponus n'abbia inventato il primo, verso il secolo XIV, tanto la poesia quanto la musica.

STACCARE, v. a. Separare le Note nell'esecuzione, producendo un suono secco, staccato in modo che passi un picciolissimo intervallo di tempo da un suono all'altro.

Si staccano le Note negli strumenti da corda, dando de' colpi d'arco leggieri; negli strumenti da fiato col mezzo della lingua, lanciata e ritirata rapidamente; negli strumenti da tasto, levando prontamente la mano da' tasti; negli strumenti da pizzico, soffocando colla pressione d'una mano le vibrazioni delle corde; nella voce dando de' colpi secchi della gola, e ritenendone presto il suono.

STACCATO, adj. (abbrev. *Stacc.*). Esecuzione in cui ogni suono dev'essere intuonato isolatamente e brevemente, in modo che venga separato dall'altro come quasi da picciole pause.

Lo staccato viene indicato con tre segni differenti, ognuno dei

quali richiede una diversa esecuzione. Così p. e. le Note della Figura 140 *a*) s'eseguiscono assai seccamente; quelle presso *b*) meno seccamente, diminuendone d'una sola metà il valore; finalmente quelle presso *c*) coll'arco a puntini, si fanno meno staccate di tutte, e possono chiamarsi Note dolcemente marcate. Un piccolo ritardo nelle Note separate in quest'ultima maniera, contribuirà non poco all'espressione d'una frase cantabile, come si vede nella Fig. 141.

STAMPERIA DI MUSICA. Le più antiche stampe della musica figurata che si conoscono, trovansi nell'Opera intitolata: *Practica musica* ec. del celebre Franchino Gaffurio, Lodigiano, pubblicata a Milano nel 1496. Ma se si giudica della mala grazia e varie grandezze delle Note ec., sembra che non fossero altro che un intaglio in legno. L'invenzione de' tipi musicali data, per quel che si crede, da' primi anni del secolo XVI. Ottavio Petrucci da Fossombrone fu il primo inventore della stamperia musicale (Adami da Bolsena. *Osservazioni per ben regolare il Coro. Roma* 1711, *p.* 160). Già nell'anno 1503 pubblicò egli a Venezia alcune messe di Compositori fiaminghi. Tornato nel 1513 in patria, ebbe da Leone X un privilegio esclusivo per venti anni di stampar la musica figurata e pezzi d'Organo (*v.* ITALIA). Tale privilegio è sottoscritto dal cardinal Bembo, e pare che sia stato rispettato da tutta la Cristianità, poichè prima del decorso di questi 20 anni non si conosce composizione alcuna stampata in Europa, fuorchè quelle del Petrucci.

Intanto i tipi di Note, e le Note incise in rame si perfezionarono sempre più nelle stampe d'opere teoretiche. Il tipografo Winterberg ne pubblicò una a Vienna nel 1509 di Simone di Quercu. Erardo Oglin, imperiale tipografo in Augusta negli anni 1505-1516, stampò in que' tempi le sue *Melopoeiae* ec., delle quali viene detto: *inter germanos nostros fuit Oglin Erhardus qui primus nitidas pressit in aere notas.* Il libro intitolato: *Opusculum rarum ac insigne rerum musicarum* di Gio. Frosch, stampato a Strasburgo nel 1535, contiene tipi musicali assai nitidi. Ormai si cominciava a pubblicare in Germania, in Francia, in Italia, e ne' Paesi Bassi intere raccolte, non solo di compositori viventi, ma anco degli estinti già da gran tempo. Le più antiche di tali raccolte sono quelle pubblicate a Norimberga nel 1537, alle quali succedettero quelle pubblicate ne' Paesi Bassi nel 1544.

La stamperia musicale fu molto migliorata nel secolo XVII da Gasparo Walker a Norimberga, ma pervenne soltanto circa la metà dello

scorso secolo a quel grado di perfezione, in cui trovasi presentemente. Prima di quel tempo i tipi di Note erano uniti assieme colle linee: Gio. Amadeo Emanuele Breitkopf, librajo-tipografo a Lipsia, inventò nel 1755 una nuova maniera di stampare la musica con caratteri separabili e mutabili, conosciuta ormai generalmente, e la quale non lascia più niente a desiderare.

Si stampa la musica in cinque diverse maniere. 1) Col mezzo di tipi di Note ec. fusi, che si compongono e si stampano a guisa delle altre lettere di stampa; procedimento vantaggiosissimo, segnatamente per gli esempj che occorrono nelle opere teoretiche musicali, affine di non annojare il lettore a cercarli sempre nelle tavole incise annesse. La ditta Breitkopf e Härtel a Lipsia ha pubblicato tutte le Opere per Cembalo di Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, e molte partiture dei primi due Compositori nella nuova maniera sovraindicata ed inventata dal Breitkopf. 2) Mediante l'incisione delle Note ec. in lastre di rame, ovvero 3) battendole con punzoni in lastre di stagno, stampandole poscia col torchio (*v.* INCISORE). Questo secondo metodo, cioè di battere le Note ec. con punzoni in lastre di stagno, è il più usitato, avendo il vantaggio di non essere obbligato a fare in una sol volta una grand'edizione, e di dover comporre di nuovo i caratteri musicali in un'altra edizione. 4) Scrivendo la musica sovra una pietra liscia con un particolare inchiostro, e riproducendola poscia col mezzo del torchio. Tale procedimento che si chiama *litografia*, fu inventato dai signori Gleisner e Sennefelder a Monaco nel 1796, e si usa ormai generalmente. 5) Cogli stereotipi. Tentò questo metodo pel primo il Sig. Reinhard, editore di musica a Strasburgo, occupandosene già prima della rivoluzione francese, e dopo di lui nel 1802, il Sig. Olivier a Parigi; richiedendo però molte spese, non fece que' progressi che da principio si speravano, e la nuova invenzione litografica si propagò in vece rapidamente.

STANGHETTA, s. f. Linea che attraversa il Rigo, e divide una battuta dall'altra. L'uso delle stanghette venne introdotto dopo la metà del secolo XVII.

STENDANDO, ritardando alquanto, quasi sforzatamente.

STENTATO, adj., dicesi del sonare o cantare, quando si vede che ciò si fa con fatica. Stentata chiamasi anche una composizione, quando in essa si scopre la fatica del lavoro, e niuna spontaneità nelle idee e nella condotta.

STEPHANITA. Allorquando nelle antiche gare musicali greche il

premio consisteva in una corona, il gareggiatore premiato avea il nome di *Stephanita*.

STICCATO, s. m. (franc. *claquebois*). Istrumento da percossa composto di 16 a 18 bastoncini di legno, de'quali uno è sempre più piccolo dell'altro; questi sono messi in ordine progressivo di grandezza in una cassetta, con ambe le loro estremità sovra cuscinetti di paglia, e s'intuonano con battocchj di legno. Mersenne chiama questo strumento *ligneum psalterium*.

STICHODI. Gli antichi davano tal nome a'cantanti, i quali recitando tenevano in mano una corona d'alloro.

STILE, s. m. È noto che questo vocabolo ha il suo nome dallo stilo (ςυλος) di cui gli antichi si servivano per iscrivere. La maniera di maneggiarlo, il modo particolare dell'espressione in un lavoro scritto, come produzione dell'arte parlante, ed anche del discorso verbale; finalmente il proprio modo dell'espressione in un bel lavoro d'arte, detto da'Greci τρόπος της ἐργασιας, ecco le varie significazioni che si dà alla parola *stile*, l'ultima delle quali è la più comune.

Ognuna delle belle arti ha il suo proprio stile: *stile plastico*, *pittorico*, *musicale*, *poetico*; talvolta vengono trasferiti scambievolmente, di modo che si parla p. e. d'uno stile plastico nella pittura, nella musica e nella poesia; d'uno stile pittoresco nell'arte plastica, ed anche nella musica e nella poesia.

Avendo inoltre ogni arte le sue piccole sfere, in cui espone certa specie di lavori d'arte, ognuno di questi ha il suo stile, quindi le espressioni: stile epico, lirico, drammatico, teatrale, di chiesa ec. Avendo poi ogni arte i suoi varj gradi di sviluppo o periodi, così nascono anche in tale riguardo varie specie di stile, p. e. stile rozzo, nobile, antico, moderno, ideale, naturale ec.

Ma ogni artista, che non sia semplice imitatore, ha più o meno un suo modo particolare d'espressione; da ciò deriva lo stile *individuale*, o *personale*, p. e. di Raffaele, di Tiziano, di Palestrina, di Cimarosa, di Gretry, di Händel ec. (così pure caratterizzasi la maniera di sonare, dicendosi lo stile di Tartini, di Viotti, di Romberg ec.). Considerato sotto questo rapporto lo stile è quel impronto speciale ne'lavori d'arte, impressovi dall'artista dietro la sua particolare maniera di considerare e di rappresentare l'oggetto, e come Buffon dice assai bene: *le style est l'homme même*. Da siffatto stile nasce di nuovo lo *stile di scuola*, in quanto che nel senso estetico intendesi sotto la parola *scuola*, una serie d'artisti che seguirono un certo

stile, tanto nella pratica dell'arte, quanto nell'insegnamento della medesima, di maniera che lo stile propagasi a guisa di famiglia, ovvero passa dal maestro agli allievi. Plinio (*Hist. nat.* 35. 5.) parla già di simili scuole presso gli antichi, ch' egli chiama *genus picturae*. E siccome simili scuole si formarono secondo certe geografiche divisioni de' popoli, e le nazioni e gl' individui hanno sempre qualche cosa a loro propria, si può quindi distinguere anche le differenti specie dello *stile nazionale*, p. e. lo stile egiziano, etrusco, greco, romano, francese, fiamingo ec. Siffata divisione si può pure combinare colle circostanze del tempo, per esempio lo stile della musica italiana antica e moderna.

Siccome ogni individuo mostra nella sua condotta una certa *maniera*, che lo distingue da altri individui, come si distingue per la sua figura, così anche l'artista la mostra riguardo al suo stile. La parola *maniera* derivasi da *mano*, e significa propriamente condotta della mano. Nell' Estetica s'intende per lo più un' espressione limitata dall' abitudine, mentre nello stile l'espressione è più libera. Dovendo però la mano guidare lo stile, la condotta del medesimo dipende naturalmente da quella della mano, ed è perciò che lo stile d'un artista non è mai libero da ogni maniera, la quale, se non è censurabile, può diventare viziosa, allorchè l'artista se ne fa troppo schiavo e pecca di monotonia. Di un tale artista dicesi che cade nel *manierato*, e nel caso che lo fa a bella posta, credendo la sua maniera una cosa preziosa a farla valere sotto l'aspetto d'originalità, ne nasce lo stile *affettato*. Del resto l'imitazione servile d'una maniera altrui, è più funesta ancora per l'arte: essa toglie l' indipendenza dell' artista, rende più cattiva la maniera imitata, e rende persino insipida ed insopportabile quella dello stesso autore. Una tale imitazione merita in ispecie il nome di *scimieria*, essendo noto che la scimia imita anch' essa l'esterne maniere dell' uomo.

Si è già osservato nell'articolo MUSICA, che l' unica ed assai difettosa divisione di quest'arte è presa, non già dalla natura della cosa, ma dal locale in cui viene praticata. La differenza degli stili soggiacque anch'essa a tale difettosa divisione, e per conseguenza abbiamo lo stile *di chiesa*, *di teatro*, e *di camera*. Nell' articolo MUSICA DI CHIESA trattasi dello stile di chiesa. È assai difficile a tirare una giusta linea tra lo stile teatrale e quello di camera, dacchè si è cominciato ad accompagnare le voci principali dell' Opera come ne' pezzi di musica da camera. Anticamente si distinguevano assai bene questi due stili,

mentre la musica dell'Opera avea un'esecuzione molto più facile, era meno lavorata e meno trita di quella della camera.

Si potrebbero anche dividere gli stili musicali come segue. 1) Lo stile *corretto*, il quale non solo osserva esattamente le regole grammaticali, ma anche il rapporto della musica alle parole, passioni, situazione, ed il quale schiva gl' Intervalli difettosi, transizioni dure ec. 2) Lo stile *elegante*, per cui rendesi piacevole indipendentemente dall'espressione delle passioni. Per ornare il linguaggio, la retorica si serve di varie figure, come: la metonimia, la metafora, la perifrasi, la ripetizione, la gradazione, le allegorie, ironie, reticenze; anche la musica ha le sue ripetizioni, ripercussioni, inversioni, buone proporzioni delle frasi, e periodi come nella retorica (*v.* FIGURE MUSICALI). 3) Lo stile *persuasivo*, il quale dipinge e muove le passioni. Il Tuono, il Modo, l'accompagnamento istrumentale ec. servono a tale uopo (*v.* PITTURA MUSICALE). 4) Lo stile *convenevole*, o sia conforme allo scopo. V'è uno stile religioso, serio, semplice, grave, drammatico (destinato ad esprimere i diversi moti del cuor umano), di società (che è più semplice), maestoso ec.

Un musico pratico riconosce l'opera d'un Compositore dal suo stile (*v.* CARATTERI).

STILE BUFFO. *V.* OPERA.

STILE DI CAMERA. *V.* STILE e MUSICA DI CAMERA.

STILE DI CHIESA. *V.* MUSICA DI CHIESA.

STILE FLUIDO. *V.* FLUIDO.

STILE LEGATO. } *V.* STILE SERIO.
STILE LIBERO. }

STILE OMOFONICO. } *V.* VOCE PRINCIPALE.
STILE POLIFONICO. }

STILE RIGOROSO. *V.* il seguente articolo.

STILE SERIO, LEGATO, RIGOROSO, TEMATICO. Non si è per anche d'accordo nel definire lo stile serio. Ora s'intende la formale qualità della melodia che dee essere bella, chiara, grande, maestosa, sostenuta, con distinta pronunzia delle parole, con iscarso uso di passaggi e d'abbellimenti ec.; ora s'intende l'unità qualità formale e materiale della melodia. Si chiama uno stile serio, quello in cui una sola idea principale regna in tutto il pezzo musicale, ed ove tutte le imitazioni, trasposizioni, scomposizioni ec. nascono da questa idea principale, la quale gira da una voce all'altra in modo che ognuna delle medesime porta il carattere di voce principale (*v.* anche CONDOTTA).

Un tal pezzo chiamasi *polifonico*, contenendo l'unita espressione de' sentimenti di più persone. Nello stile serio si fa pur uso delle dissonanze legate, ovvero d'armonie più complicate, non che dello stile fugato. Per queste ed altre qualità, tale stile avrà quel proprio carattere che lo rende particolarmente acconcio alla musica di chiesa. Egli ebbe poi il nome di serio, parte a motivo della rigorosa osservanza delle regole, parte anche perchè la Fuga, qual produzione principale di questo stile, è soggetta ad una forma più rigorosa (*v.* FUGA), che non lo sono le altre produzioni dell' arte.

Lo stile *libero*, detto anche ordinariamente *galante*, si distingue dal precedente con melodie più abbellite, con un'alternativa maggiore delle sue parti ritmiche, con una connessione d'idee che non hanno sempre la maggior affinità fra di loro, con un'armonia meno complicata; le altre voci vi servono sovente di solo accompagnamento, senza prendere immediata parte all'espressione del sentimento principale ec.

STILE TEATRALE. *V.* STILE.

STONARE, v. n., uscire dell'intuonazione, lo che non consiste solo nel cantar falso, o prendere troppo alto o troppo basso un suono della Scala, ma anche nel prenderlo così male, che subitamente strascini in tutt'altra modulazione, senza poter rientrare nel tuono richiesto. In quest'ultimo caso si può anche stonare senza cantar falso, ciò che si comprenderà facilmente riflettendo, che se in vece di fare un salto di Quarta s'intuona la Sesta, non potrà dirsi cantar precisamente falso, cioè colla voce crescente o calante, ma bensì non giusto essendo passata in una Scala estranea a quella che si dovea percorrere (*v.* anche l'articolo seguente).

STONAZIONE, s. f. Atto di stonare. Nella voce umana la stonazione proviene da cause *naturali* ed *accidentali*. Quella trae la sua origine dalla stessa natura, che non ha dotato lo studioso d'un orecchio sensibile all'armonia, alle consonanze e dissonanze, ed è incorreggibile. Questa proviene da temporario difetto morboso nell'organo della voce, e nelle sue parti circonvicine, oppure da una generale debolezza, particolarmente da un'indigestione, od anche dalla distrazione dell'allievo, dallo stesso strumento non bene accordato, come lo sono sovente le Spinette, le Sordine ec.

La stonazione negli strumenti dipende parte dalla loro cattiva costruzione, parte dallo stesso sonatore, parte anche da corde false ec. (*v.* FALSO e SUONO).

STRASUONARE, v. n. *V.* il seguente articolo.

STRASUONO, s. m., dicesi negli Organi con Somiere a tiro allorquando, ripieno il Somiere di vento, all'aprirsi di qualsivoglia registro, si ha qualche suono che da per sè continua, senza abbassare il corrispondente tasto; in questo caso lo Strasuono deriva dal ventilabro che non chiude esattamente. Negli Organi con Somiere a molle deriva pure da un difetto de' ventilabrini, che non chiudono perfettamente, e si fa sentire coll'abbassare de' tasti, senz'aprire alcun registro. Lo Strasuono nel Pianoforte proviene per lo più dagli smorzatori, che non cadono sulla corda vibrante, non essendo il tasto ritenuto dal dito.

STRETTA, s. f. Nome che si dà generalmente all'Allegro finale de' pezzi più impegnati dell'Opera, come p. e. del Finale, dell'Introduzione, del Sestetto ec.

La Stretta è una specie di perorazione, e una parte essenziale del discorso musicale.

Il tratto finale d'un pezzo di musica qualunque siasi, vocale od istrumentale, in cui il Compositore riunisce gli effetti più rapidi, più forti e più strepitosi, è anch'esso una specie di Stretta o perorazione; talvolta però tutte queste Strette non sono altro che fracasso, o ciò che i Francesi chiamano *coup de fouet*, ed in allora hanno solo per mira l'applauso del pubblico.

STRETTO, PIÙ STRETTO, dice lo stesso che *mosso, più mosso*.

STRINGENDO, STRINGERE, accelerare il movimento.

STRISCIARE, v. n. Maniera particolare che si usa in ispecie negli strumenti da arco, scorrendo sulla tastiera col medesimo dito da un suono all'altro.

Nel canto si può benissimo imitare siffatta maniera nell'espressione del dolore, del sospirare ec. purchè non sia fatto a somiglianza del miagolamento del gatto.

L'abuso dello strisciare sì nel suono che nel canto è sempre riprensibile.

STRISCIATA, s. f. Azione dello strisciare. *V.* l'articolo precedente.

STROFA, s. f. Nome d'una parte de' cori teatrali, i quali presso gli antichi Greci e Romani aveano sempre tre divisioni o periodi, detti *strofa*, *antistrofa* ed *epodo*. *V.* l'articolo BALLATA.

STROMENTI, s. m. pl., diconsi abusivamente nell'arte organica le canne a lingua. *V.* ORGANO.

STROMENTO, s. m. *V.* ISTRUMENTO.

STUDIO, s. m. Sorta di composizione pel cui tema si prende un passo difficile tanto in sè, quanto per il portamento della mano suo particolare. Tale passo percorre un gran numero di modulazioni, e tutte le posizioni dello strumento, e gli si danno tutti gli sviluppi di cui è suscettivo. Non essendo gli *Studj* destinati che al solo esercizio di gabinetto, e per famigliarizzare l'allievo colle difficoltà di tutti i generi ch'egli incontrar potrà in seguito nelle Sonate e ne' Concerti de' celebri Compositori, non si ha per iscopo di renderli aggradevoli all'orecchio. Gli *Studj* hanno molta somiglianza cogli Esercizj, ma ne differiscono in ciò, che questi ultimi convengono egualmente per le voci e per gli strumenti, ed i primi concernono solo il suono degli strumenti, e hanno anco una fattura più regolare degli Esercizj, che sono puramente elementari.

Gli *Studj* di Fiorillo, di Kreuzer, per il Violino; quelli di Clementi, di Cramer, di Kalkbrenner, per il Pianoforte, sono assai stimati.

STUPORE, s. m. *V.* AMMIRAZIONE.

SUBLIME, adj. Quasi tutto ciò che fu esposto nell'articolo BELLO, può applicarsi anche al sublime.

Il piacere del sublime si distingue da quello del bello in ciò, che l'ultimo si riferisce alla *forma* della cosa, come la sua *qualità;* quello concerne la *grandezza,* o la *quantità,* e può aver luogo anche in un oggetto apparentemente senza forma, come p. e. masse enormi di rocche ec. Siccome però riconosciamo la grandezza d' un oggetto paragonandolo con altri oggetti, se quindi nel momento della percezione, una cosa ci sembra grande fuor d'ogni paragone, in allora s'innalza sopra tutte le altre quantità, e perciò chiamasi *sublime.* La divisione che fu fatta del bello in *esterno* ed *interno,* ovvero *fisico* ed *intellettuale,* ha pur luogo nel sublime (come p. e. il rumore del tuono, l'eternità ec.), il quale dà pure il presentimento dell'infinito nel finito. Vero è che il sublime limita in principio la fantasia e l'intelletto colla sua quantità immisurabile, ma promuove ed allarga poi dopo l'attività della ragione, aumentandone più efficacemente il senso vitale. Il sublime sarà dunque quello che colla sua smisurata grandezza promuove l'attività della ragione, e ne aumenta il senso vitale. Ovvero, come dicono Kant e Schiller: il sublime consiste nell'infinito, che sbigottisce i sensi e la fantasia a produrlo ed a capirlo, mentre la ragione lo crea e l'afferma.

Il *grande* è affine col sublime, ed un grado minore di esso; ma se

oltrepassa i suoi limiti, in allora gli s'avvicina di più, e dicesi *colossale*. Se la grandezza si riferisce al morale, ne nasce il *nobile*, che annunzia un grado maggiore di virtù morali, dando all'oggetto una certa *dignità*, che influisce una certa *stima*, mentre l'ignobile, il comune vengono disprezzati.

Il *solenne* mette l'animo in analogo umore serio o religioso, come p. e. una musica di chiesa. Si dà in ispecie l'epiteto del *solenne* e *magnifico* ad oggetti tali, in cui la grandezza della natura e della forza umana comparisce come *maestà*, e richiede perciò una certa venerazione, che può innalzarsi persino all'*adorazione*.

Il *patetico* è propriamente tutto ciò che eccita gli affetti più forti e più nobili. Sotto questo rapporto il sublime e le sue affinità prendono tutti un carattere patetico.

La parola *patetico* viene da πάθος, *affectus, s. commotio animi*, e τὸ παθητικόν, *quod affectus excitat, sive animum commovet.*

Il *commovente* è quello, come già indica la stessa parola, che mette l'animo in un certo stato di vacillamento tra il piacere e il dolore; ed è perciò che il sublime è sempre commovente, senza che però tutto ciò che è commovente vesta il carattere di sublime.

Il *sentimentale* è una specie particolare, ovvero un grado maggiore del commovente.

Il Compositore il quale vuol esprimere il carattere del sublime si serve d'una melodia di poche figure e di pochi abbellimenti; s'inoltra con passi arditi, sodi, e sovente anche in larghi salti d'Intervalli; adopera armonie molto energiche, miste di quando in quando di aspre dissonanze, un movimento posato ec.

L'esecuzione del sublime richiede un suono ben marcato e sostenuto, un sensibile accento grammaticale, ed energico accento oratorio; le Note si fanno più staccate che legate, ma in modo sostenuto e vigoroso.

SUBPRINCIPALIS MEDIARUM. Nome latino della seconda corda del Tetracordo *meson*. *V.* GRECI ANTICHI.

SUBPRINCIPALIS PRINCIPALIUM. Nome latino della corda *parypate hypatos*. *V.* la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI.

SUBSEMIFUSA. *Semicroma.*

SUBSEMITONIUM,
SUBSEMITONIUM MODI,
SUBSEMITONIUM OCTAVAE, } *V.* SETTIMA.

SUBSILIA. Saltarelli.

SUCCENTORE. *V.* CANTORE.

SUCCENTORES, ὑπατῳδοι. Bassi.

SUITE (franc.) Nome che anticamente davasi ad una serie di pezzi musicali per Cembalo, che in oggi dicesi *Sonata*. La maggior parte consisteva in melodie da bullo, precedute dall'*Alemanda*.

Le *suites* di Händel traverseranno i secoli, particolarmente per le belle Fughe di cui sono arricchite, e che in tal genere sono veri modelli.

I Francesi danno anco il nome di *suite* alle Arie ridotte per strumenti militari. *Première, seconde, troisième suite d'airs.*

SUL PONTICELLO. *V.* PONTICELLO.

SUMPHONEIA o SUMPONIA. Strumento da fiato degli antichi Ebrei, il quale secondo alcuni somigliava alla Cornamusa.

SUMPTIO. Parte della melopea greca. *V.* GRECI ANTICHI.

SUONARE, v. a. *V.* SONARE.

SUONATA. } *V.* SONATA e SONATINA.
SUONATINA. }

SUONI ANTIFONI, sono quelli, i quali in una distanza di una o più Ottave fanno consonanza fra loro.

SUONI ARMONICI, diconsi ordinariamente i suoni concomitanti (*v.* SUONO). In particolare s' intende una specie singolare di suoni che si cavano da certi strumenti, come il Violino, la Viola, il Violoncello, facendo passar l'arco vicino al ponticello, e toccando leggermente col dito sopra certe divisioni della corda. Tali suoni sono differenti riguardo al tuono che producono (*v.* FLAGIOLETTO), ed anche riguardo alla loro qualità, essendo più dolci di quelli che della stessa divisione si cavano pieni facendo portar l'arco sul manico.

I suoni armonici dell'Arpa s'ottengono attaccando la corda al suo mezzo colla parte inferiore del pollice.

Noto è che le corde nelle loro intere vibrazioni dividonsi pure nelle loro parti aliquote, o sia nel 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8 ec. della loro lunghezza; ed invero non solo una metà, un terzo ec., ma ambe le metà, due terzi, due quarti ec. trovansi nell'istesso tempo in attività di vibrazione, come il dottor Chladni lo dimostra nella sua *Acustica* § 175 (*v.* anche l'articolo SUONO). L'acutezza de'suoni cresce in ragione che la lunghezza delle parti vibranti della corda decresce, e gli stessi suoni che corrispondono a queste parti aliquote diconsi *armonici*. Ma siffatti suoni delle parti aliquote non si distinguono facilmente dal suono fondamentale, allorchè vibra la corda inte-

ra; si lasciano però ben sentire quando si tocca dolcemente un *nodo*, cioè un punto fisso che divide la corda vibrante in parti aliquote, e si tira coll'arco un po' più forte del solito sopra una parte della medesima. Col mezzo d'un tale tocco leggiero la corda viene impedita, non del tutto, ma in parte di comunicare le vibrazioni da una divisione all'altra; quindi può solo vibrare verso le parti aliquote determinate dal tocco leggiero, ed il suono che ne nasce non corrisponde nè alla maggiore, nè alla minore divisione, ma al più gran divisore comune.

La maniera però di cercare tal divisore, e di trovarlo proporzionale a' suoni armonici, si comprende facilmente co' numeri. Supponasi la corda *sol* chiave di Violino sotto le righe divisa in 60 parti. Toccandola dolcemente sul punto della parte 24 in su del ponticello resteranno 36 parti per la divisione fra il punto ed il ponticello. Tirando l'arco su queste parti = 36, nascerà un suono che non corrisponde nè alla lunghezza della corda = 24, che produce il *si* terza riga, nè quella = 36, che appartiene al suono *mi* prima riga, ma il *si* acuto = 12; essendo la corda impedita dal tocco presso il *nodo* = 24, non può così sviluppare la sua piena facoltà di vibrare. Ma siccome questo impedimento non è totale, ed il tocco leggiero gli serve piuttosto di punto fisso, su cui può dividersi in parti aliquote, così ne segue che nel dato esempio la vibrazione debba solo aver luogo verso una determinata parte aliquota. Le divisioni sono qui 24 e 36. Tirando l'arco sull'ultima, e sollecitandola alle sue solite vibrazioni verso 1/1, 1/2, 1/3, 1/4 ec., non può vibrare verso 1/1, non essendo 36 parte aliquota della seconda divisione, cioè di 24. Nemmeno ha luogo la vibrazione della metà della corda, poichè 1/1 o 18 non appartiene egualmente fra le parti aliquote della lunghezza 24. Ma tostochè la corda prende la vibrazione 1/3, trova anche il comune divisore, essendo 1/2 di 36 = 12, e 12 è la metà di 24, quindi vibra l'intera corda = 36 verso la parte aliquota = 12 o 5/5, e deve per conseguenza produrre il *si* acuto come suono armonico.

SUONI CONCOMITANTI. *V.* gli articoli RAPPORTO DEGL' INTERVALLI, SUONO.

SUONI FLAUTATI, *V.* FLAUTO.

SUONI REALI, *falsi*, *V.* REALE.

SUONO, s. m. Sensazione prodotta sul nostro organo uditorio dalle vibrazioni d'un corpo sonoro, comunicategli mediante l'aria.

Il suono è per l'udito ciò che la luce è per la vista, e differisce dal *tuono*, in quanto che quest'ultimo non è altro che un suono proporzionato e determinato riguardo alla sua acutezza e gravità.

QUALITÀ DEL SUONO

I. Considerando due corde sonanti d'egual forza e tensione, una delle quali sia più corta dell'altra, si vedrà che le vibrazioni della più corta seguiranno in minori spazj di tempo che le vibrazioni della più lunga. Tale differenza produce una determinata modificazione dal grave all'acuto, di modo che il grado maggiore della lentezza di vibrazione chiamasi *grave*, ed il grado minore *acuto*. E siccome siffatto grado di celerità delle vibrazioni dipende dalla lunghezza della corda (od in generale dalla grandezza del corpo sonoro), così la grandezza del corpo sonoro, e la celerità delle sue vibrazioni, devono essere proporzionate all'acutezza e gravità del suono. Questa verità è il principio di quella scienza che si chiama *Canonica*, e per convincersene basta pizzicare p. e. la corda *do* del Violoncello, la corda *la* del Contrabbasso ec., e si vedranno manifestamente le rispettive vibrazioni; nelle corde acute si distinguono però più difficilmente.

Le vibrazioni d'un corpo dipendono pure dalla qualità del corpo sonoro: 1) dalla sua maggiore o minore lunghezza; perciò il Cembalo p. e. ha alcune corde lunghe per i suoni gravi, e alcune corte per i suoni acuti; l'Organo ha delle canne lunghe per il Basso, e corte per l'acuto; l'Ottavino ha quindi un suono più acuto del Fagotto, ed una corda del Violino raccorciata colla pressione del dito, produce un suono più acuto. 2) Dalla sua tensione. Un corpo vibra tanto più, quanto più tese saranno le sue parti, come p. e. la corda tesa. 3) Dalla grossezza e rigidità del corpo, che molto influiscono sull'acutezza o gravità del suono.

I matematici hanno dimostrato che tutti i suoni apprezzabili erano contenuti nello spazio di otto Ottave, il più grave de' quali produce circa 30, ed il più acuto 7552 vibrazioni in un minuto secondo; ma gli ultimi progressi dell'arte hanno portato il sistema della musica più in là ancora di tali confini.

II. Il suono si propaga dal sito ove nasce in tutte le direzioni. Volendo però parlare della celerità del suono, conviene sempre indicare nel medesimo tempo il grado del termometro: diversamente dirsi potrebbe ch'egli percorre in un minuto secondo 1030, 40, 50, 60, o 80 piedi. Così p. e. quando il termometro è sul gelo, la celerità del suono sarà 1028 piedi, e quando segna 22 $\frac{7}{10}$ al di sopra del gelo nell'ombra, sarà di 1080 in un minuto secondo. Ultimamente fu calcolata la celerità del suono nell'aria colla temperatura di 23 gradi del

termometro centigrado a circa 374 metri. Tale celerità ne' varj gradi del caldo è in ragione de' quadrati delle elasticità appartenenti a questi gradi, appunto come Newton predisse. Conoscendo quindi la rarefazione dell'aria corrispondente ad un grado di caldo, si potrà calcolare la celerità del suono per ogni grado, adottando 1028 piedi per il punto di congelazione. Si crede pure che le varie direzioni del vento influiscano anch'esse sulla celerità del suono, e si è osservato che il vento asciutto dell'Est è molto atto a propagare il suono. Del resto tanto i suoni gravi come gli acuti si propagano con eguale celerità, e perdono in generale una parte della loro forza in ragione diretta del quadrato della distanza; almeno relativamente all'aria. Parlando in un tubo di ferro di 197 metri anche con voce debole, si sente chiaramente l'uno l'altro, se anche si parli in distanza di due metri dal tubo.

Varie modificazioni del suono che si sentono da lontano, vengono dietro osservazioni recenti attribuite, più a' tremori comunicati alla terra che all'aria. Così p. e. si sente meglio il romore delle cannonate, distante poche leghe, e meglio ancora nella stanza, appoggiando la testa al muro.

III. Il suono penetra pei corpi solidi, come le pietre, le legna, il metallo e l'acqua. Così p. e. i montanari che lavorano in opposte direzioni, gli uni sentono i colpi degli altri, e dirigono a seconda di questi i loro lavori. Il suono ha persino una maggior celerità ne' corpi solidi che nell'aria, ed in alcuni de' primi si propaga da 16 a 17 volte più rapidamente che nella seconda.

IV. Allorchè il suono incontra un corpo che gli faccia ostacolo, esso si riflette nello stesso modo che fa la luce, vale a dire facendo un angolo di riflessione uguale a quello dell'incidenza, su di che fondasi l'Eco ec.

V. Considerato il suono da per sè stesso, egli può essere falso, giusto, forte, debole, dolce, aspro, sordo, brioso, secco, pastoso ec. La falsità nasce da una mistione d'ineguali vibrazioni, come p. e. una corda di budello composta di fili differenti, non torte in modo eguale, da cui nascono vibrazioni accessorie. Il dolce, l'aspro ec. dipendono dalla materia, e in parte anche dalla forma del corpo che produce il suono. La forza e debolezza del medesimo sono l'effetto della maggiore o minore quantità delle parti aeree messe in vibrazione.

Alcuni esperimenti recenti fatti dal sig. Barone de Jacquin, professore di chimica a Vienna, hanno dimostrato che il suono prodotto nelle varie specie dei gaz, acquista una qualità dissonante.

La forza del suono cresce durante il tempo di notte.

VI. Il suono ha la qualità di far sentire contemporaneamente più suoni differenti, detti *suoni concomitanti*, e particolarmente quelli della Triade, lo che si chiama *simpatia de' suoni*. L'Arpa d'Eolo mostra tale fenomeno all'evidenza. Momigny, autore dell'Opera: *Cours complet d'harmonie et de composition* ec. il quale collo Schicht deduce la scala armonica non già dalla Tonica *do*, ma dalla Dominante *sol* (*v.* l'articolo RAPPORTO DEGL'INTERVALLI), dice fra le altre cose: siccome il raggio della luce dà i sette colori, così pure la corda dà i sette suoni colle loro Ottave. Per lo più non si distingue ne'suoni concomitanti altro fuorchè la Triade; egli però distinse facilmente la Settima e la Nona, e con istento l'Undecima e Decimaterza, essendo i suoni più deboli, e troppo coperti dalle Ottave degli altri suoni.

Quelli per altro che hanno esaminato i movimenti e le vibrazioni d'una corda sonante hanno trovato, ch'essa non solo vibra dietro la sua lunghezza, ma anche dietro la metà, la terza, quarta, ed anche le altre parti della medesima, di maniera che ognuna da sè produce delle vibrazioni particolari, d'onde nascono i suoni concomitanti. Se p. e. si stende una lunga corda di budello sopra una piana superficie, facendola vibrare, l'orecchio ci farà sentire alcune di queste particolari vibrazioni. Suppongasi che la corda tesa sia la linea A B in ambo le seguenti figure:

Fig. I.

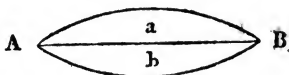
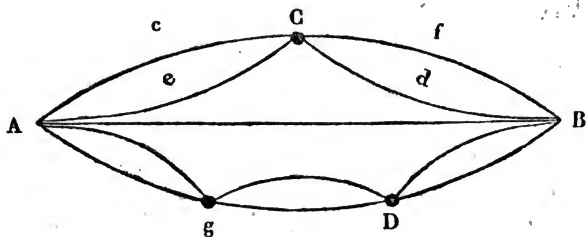



Fig. II.

Facendo quindi risuonare questa corda, essa viene alternativamente nella situazione *A a B* e *A b B* (Fig. I), e risveglia così l'effetto del

suo suono. Nel tempo però che la corda fa le indicate vibrazioni, essa dividesi in più punti, e viene nella situazione *AC*, *CB*, *DB*, *Ag*, *gD* ec. (Fig. II), di modo che ogni parte fa da per sè le sue particolari vibrazioni, producendo suoni proporzionati alla sua grandezza. Le vibrazioni dell' intera corda (Fig. I) producono, come fu detto, l'effetto del suono della corda *AB*; essendo però noto da' rapporti degl' Intervalli che le vibrazioni dell'Ottava sono della metà minori di quelle del suono fondamentale, per conseguenza la parte della corda *AC* o *CB* (Fig. II) farà sentire l'Ottava nel mentre che quella produce le vibrazioni *ce*, e questa le vibrazioni *fd*. Dividendo però una corda in tre parti eguali, ognuna di esse dà la Quinta: le parti *Ag*, *gD*, e *DB* dovranno quindi, vibrando, far sentire dolcemente la doppia Quinta. Lo stesso dicasi delle parti minori ancora, in cui dividesi tutta la corda nel tempo della sua vibrazione, e che formano i rapporti 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5 ec., producendo i loro suoni corrispondenti. I punti fissi in cui una tale corda dividesi in parti minori, come p. e. presso *Cg fD* (Fig. II), chiamansi *nodi*.

VII. Le vibrazioni d' un corpo sonoro possono altresì, date certe circostanze, gettare dei corpi leggieri in varie direzioni analoghe ai rapporti. Tenendo p. e. ferma in certi siti determinati una striscia di cristallo, lunga otto pollici e larga uno, colla punta del pollice e del dito di mezzo, e passando sul canto (il quale però non dee essere aguzzato) con un arco da violino; non solo si sentiranno de' suoni determinati, ma una sabbia finissima sparsa sul cristallo, viene pure gettata dalle varie vibrazioni in differenti direzioni corrispondenti a' rapporti di questi suoni.

Supposto che si attacca la striscia di cristallo, sparsa colla sabbia finissima, presso *a* (Fig. I), e vi si passa coll' arco presso *b* o *c*, il cristallo produrrà il suono fondamentale *do* chiave di Violino sotto le righe (modificato però sempre dietro la forza del cristallo), e le vibrazioni getteranno la sabbia in una linea longitudinale ed in *una* linea longitudinale o trasversale come nella Fig. II.

Fig. I.

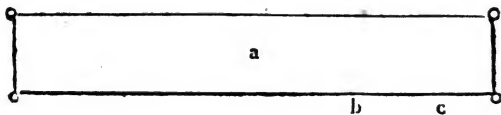



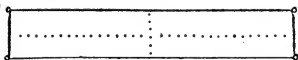
Fig. II.

Attaccando il cristallo presso *a* (Fig. III), e strisciando coll'arco presso *b*, avrassi l'Ottava del *do* precedente, e le vibrazioni gettano la sabbia in una linea longitudinale e *due* linee trasversali come:

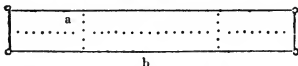
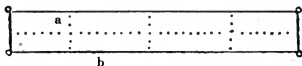
Fig. III.

E se il cristallo viene attaccato presso *a* (Fig. IV.), e strisciato coll'arco presso *b*, produrrà il *sol* chiave di Violino sopra le righe, o la Quinta del suo suono fondamentale, e la sabbia viene gettata in una linea longitudinale e *tre* linee trasversali, come:

Fig. IV.

Nello stesso modo nasce il *fa*, come Quarta, il *mi*, come Terza ec. attaccando il cristallo più in là ancora verso il fine, e passandovi coll'arco. Alla Quarta la sabbia si getta in quattro, ed alla Terza in cinque linee trasversali ec. Da ciò si è conchiuso che vi siano delle vibrazioni longitudiuali e trasversali.

VIII. Due suoni fanno nascere nell'aria un *terzo suono*. Intuonando p. e. sul Violino nel modo più perfetto i suoni *sol mi* in una stanza o sala non tappezzata, nascerà da sè nell'aria il suono *do* Quinta sotto; lo che risulta dal concorso de' raggi di vibrazioni simultanee. Ci vogliono però esperimenti replicati varie volte per trovare un soddisfacente locale a tale uopo.

La scoperta del terzo suono non appartiene nè a Romieu, nè a Tartini, essendo noto già molto prima in Germania. Le prime osserva-

zioni se ne leggono alla pag. 40-41 del *Metodo d'accordare gli Organi ed i Cembali* di G. A. Sorge, stampato in Amburgo nel 1744.

SUONO CELESTE, *V.* CELESTE.

SUONO DI VOCE, TUONO DI VOCE. Queste due espressioni, sinonime in quanto che esprimono le affezioni caratteristiche della voce, sono considerevolmente differenti l'una dall'altra.

Si riconoscono le persone al *suono* della loro voce, come si distinguono un Flauto, un Oboe, un Violino, od altro strumento musicale al *suono* determinato dalla loro costruzione. Si distinguono le diverse affezioni dell'anima d'una persona che parla con intelligenza e con fuoco, dalla diversità de' tuoni di voce, come si distinguono su uno strumento le diverse Arie, i Modi, le misure ed altre varietà necessarie.

Il *suono di voce* è dunque determinato dalla costruzione fisica dell'organo: egli è dolce, aspro, aggradevole, disaggradevole ec. Il *tuono di voce* è un'inflessione determinata dalle interne affezioni che si vogliono dipingere; egli è secondo l'occorrenza imperioso o sommesso, fiero o umile, vivo o freddo, serio o ironico, tristo o gajo, grave o scherzevole ec.

SUONO GENERATORE. *V.* gli articoli SUONO e CORDA GENITRICE. Il Momigny nega l'esistenza di tale suono, dicendo che ogni corpo sonoro genera varj suoni, di che fa prova la stessa corda vibrante che si divide nelle sue parti aliquote. Si sente però meglio il suono principale, non solo perchè in esso la corda risuona in tutta la sua estensione, ma perchè l'effetto prodotto è il risultato di tutta la sua potenza, e di tutta quella del corpo che la mette in vibrazione.

SUPERACUTA LOCA, o SUPERACUTAE VOCES. Queste espressioni dinotavano nel medio evo l'estensione de' suoni del *la* Chiave di Violino secondo spazio al *mi* sopra le righe.

SUPERPARTICULARIS, SUPERPARTIENS. *V.* RAPPORTO.

SUPERCILIUM. Capotasto.

SURDASTRUM. Nome antico d'un Tamburo, che serviva d'accompagnamento ad un Zuffolo pastorale per una danza, con cui si credeva di poter rendere innocua la morsicatura della tarantola.

SVEZIA (brevi cenni storici musicali sulla). Gli Svedesi aveano, riguardo ai loro piaceri, alcune abitudini così stravaganti come le loro leggi. Tutti i popoli, colti od incolti, feroci o semiferoci, e sotto tutt' i climi, hanno delle danze. Ma gli Svedesi non conoscevano questi semplici divertimenti, essendo a loro interdetta la musica dai loro mal

guidati legislatori, i quali dichiararono i musici persone infami, e perniciose allo Stato. Poco prima del governo di Gustavo Vasa esisteva una legge, la quale dichiarava proscritto qualunque musico che si trovasse nel Regno; ma questo Monarca abolì siffatta legge vergognosa, e mostrossi piuttosto affezionato alla musica (Archenholz, *Storia di Gustavo Vasa, Re di Svezia*, Tubinga 1801, Tom. II, p. 292).

L'idea del disprezzo in cui era la musica prima del governo di Gustavo Vasa, non si può meglio desumere che dalla pena determinata dalla legge per l'uccisione d'un musico. Un tal omicidio, dice Archenholz (l. c. Tom. I, p. 113) era considerato come uno scherzo. L'uccisore avea l'obbligo di dare all'erede del sonatore ucciso, un pajo di scarpe nuove e di nuovi guanti, ed inoltre un vitello di tre anni colla coda tosata ed unta di grasso. Ma questa meschina multa ordinata in compenso della perdita d'un padre, d'un figlio, d'un fratello, ricadeva a maggior aggravio dell'erede, dachè questi non potea percepirla se non dopo essersi sottoposto ad alcune prove umilianti. Egli era obbligato di condurre il vitello sopra una collina, e prendere quivi in mano la coda del medesimo; un altro, prendendo una frusta, dava tre forti frustate alla bestia. Se l'erede era forte abbastanza per ritenere nella mano l'unta coda ed il vitello, allora era suo: diversamente decadeva da' diritti acquistati contro l'uccisore.

Gustavo Vasa, eletto Re nel 1523, abolì simili stravaganze. Egli stabilì il primo un'orchestra nella sua Corte, composta d'artisti esteri; introdusse l'arte della danza, ignota dapprima ne'suoi paesi, e destinò una sala del suo palazzo, in cui più volte nella settimana si ballava dopo la tavola al suono della regia orchestra.

SYMPHONA. *V.* GRECI ANTICHI.

SYMPHONIURGI, dice lo stesso che *musurgi*, compositori.

SYMPHONIURGIA. Contrappunto.

SYNAPHE, significava nell'antica musica greca la congiunzione di due Tetracordi uniti, mercè la quale la quarta corda del Tetracordo precedente diventava nello stesso tempo la prima corda del susseguente.

SYNEMENON. Nome del terzo Tetracordo dell'antico sistema greco.

SYNEMENON DIATONOS. Tale nome avea pure la corda *paranete synemenon* ne' Tetracordi dell'antico sistema greco.

SYRINGES. Nome di una delle principali cinque parti della canzone eseguita ne' giuochi pitici. *V.* CERTAMI MUSICALI.

SYRINX. *V.* SIRINGA.

SYSTEMATA. Registri.

SYZYGIA, era nella musica antica una consonante unione di suoni, particolarmente la Triade armonica, la quale essendo *a tre*, si chiamava *syzygia simplex*, ed a quattro e più voci, *syzygia composta*.

T

T. Questa lettera usata alternativamente col *S.*, significa *tutti;* mentre l'altro dice *solo*, ed unito al *S.* p. e. *T.S.* dice *Tasto solo.*

TABALLO, s. m. *V.* TIMBALLO.

TABULATURA. *V.* INTAVOLATURA.

TACE, o TACET (lat.), significa il silenzio o riposo di quella Parte, a cui è apposta tale parola. *Gloria tacet, Andante tacet. N.*° 3 *tacet* ec. Trattandosi di due o più strumenti dicesi *tacent.*

TAGLIATO, adj. *V.* NOTE. TEMPO.

TAILLE. Nome francese del Tenore. Si dice *la Taille.*

TAKOA. *V.* SCIOFAR.

TALENTO, s. m. Dono della natura, disposizione ed abitudine naturale d'un individuo per certe cose.

Il talento musicale manifestasi in modo assai vario negli uomini. Chi ha talento per la melodia, chi per l'armonia, chi per il ritmo, chi per l'esecuzione ec. Vi sono alcuni allievi che imparano facilmente a cantare o sonare un pezzo di musica, ma non vanno mai a tempo; anzi non di rado gli stessi artisti soffrono tale malattia, della quale non guariscono mai più in tutta la loro vita, nè coll'applicazione, nè coll'ajuto altrui. Simile differenza della disposizione per il ritmo s'osserva pure nelle scuole di ballo ec.

Il talento per la melodia ha i suoi varj gradi. L'infimo grado è la *memoria musicale;* quelli che ne sono dotati, cantano subito una melodia sentita, ed eseguiscono anco un intero pezzo, dopo d'averlo sentito poche volte. Il sig. Clement, primo Violino al teatro della *Wien* a Vienna, è capace di riprodurre sul Pianoforte la maggior parte di un'Opera, dopo d'averne sentito alcune recite. Un grado maggiore di questo talento è quello d'assimilare il genere melodico d'un altro Compositore al talento suo proprio; ma il più alto grado sarà sempre

quello di creare la melodia. E questo talento non è solo esclusivo del Compositore, ma esso è proprio ancora della più bassa classe del popolo, ed il più gran numero di canzoni popolari, militari, per lo più eccellenti, gli deve la sua esistenza.

Il talento per l'armonia, solo esclusivo all'uomo, occupa un posto più alto. Esso è proprio anco della classe incolta, e persino de' Selvaggi. Ciò provarono i libri di viaggi, ed i canti eseguiti dalla bassa classe, ne'quali non manca mai la seconda voce che accompagna, e talvolta vi s'accoppia anco il Basso.

Il talento per la melodia e per l'armonia trovasi unito più o meno in alcuni individui; d'onde nascono di nuovo delle particolari disposizioni per i varj rami della composizione. Così p. e. la stretta unione d'entrambi dà il talento per la composizione epica, o sia la sinfonia: la preponderanza per la prima darà la disposizione per composizioni liriche ec. Alcuni Compositori hanno il talento per tutte e due, ma opprimono l'una coll'altra. Taluno non curasi punto dell'armonia, e la sua melodia resta snervata; tal altro lascia soccombere le più belle cantilene sotto il peso dell'armonia.

Raro è il caso di trovare tutt'i talenti musicali riuniti in un sol individuo; chi li possiede tutti può dirsi a buon diritto *genio* musicale.

TAMBOUR DE BASQUE (franc.). Piccolo Tamburo che si usa particolarmente nella Biscaja (detto ordinariamente *Tamburino*), composto d'una sola pelle tesa sopra un cerchio di due o quattro pollici d'altezza, e guernito di campanellini e di lame di rame, che si fanno risuonare coll'istrumento, sia colle dita sdrucciolando sulla pelle, o battendola col dosso della mano, col pugno o col gomito. Il Compositore Steibelt ha composto molti Baccanali per Pianoforte coll'accompagnamento del Tamburino, la cui Parte è esposta in Note. Sua moglie, natia dell'Inghilterra, fu la prima a sonare il Tamburino con grand'arte, e con generale applauso.

Il suono di questo strumento acquista ancora dalle varie mosse dei bracci e del corpo un incanto e pittoresca grazia; quindi la stessa Musa dell'arte del ballo viene rappresentata con un Tamburino alla mano.

TAMBOURIN (franc.). Tamburo molto in uso nella Provenza. La sua cassa è molto più lunga ed un po' più stretta dell'ordinario Tamburo, ed è fatta di legno di noce e d'un sol pezzo.

Il *Tamburin* è leggiero abbastanza, perchè l'esecutore possa portarlo sospeso al braccio sinistro, e sonare colla medesima mano il *Ga-*

loubet, o Flauto con tre buchi, battendo colla dritta il *Tamburin* con una piccola bacchetta d'ebano o d'avorio.

Si chiamava anco *Tamburin* una specie di danza teatrale molto gaja in Tempo $\frac{2}{4}$, di cui la musica imitava gli effetti del *Tamburin* unito al *Galoubet*. Tale danza non è più in uso.

TAMBURINO, s. m. Colui che batte o sona il Tamburo. Ordinariamente si dà anche tal nome all'istrumento sopra descritto nell'articolo TAMBOUR DE BASQUE.

TAMBURO, s. m. Noto strumento militare da percossa composto di una cassa tonda di rame o di legno alta due piedi, di cui la parte superiore ed inferiore sono formate da una pelle tesa col mezzo di cerchj e di varie corde. La pelle di sotto riposa sovra due corde di budello, che vibrano insieme con lei. La cassa del Tamburo è forata verso il suo centro da un buco di circa tre linee di diametro, onde dar passaggio all'aria agitata e messa in vibrazione. Si sona il Tamburo battendo sulla pelle della parte di sopra con due bacchette.

L'esecuzione del *rollo* sul Tamburo è la medesima come su i Timpani (*v.* quest'articolo). Il *rollo* breve segnasi con una specie di Trillo.

Il solo Tamburo basta a moderare i passi de'soldati, ed a far loro conoscere diversi ordini. Talvolta s'unisce al Piffero, ed anche a tutta l'orchestra, quando la scena dell'Opera rappresenta un campo militare ec., ovvero in una Sinfonia militare.

TAMBURO. Registro d'Organo, formato da quattro Contrabbassi, accordati per intervalli dissonanti da due in due, acciò le scosse più o meno frequenti che vengono cagionate dai rigonfiamenti di tali suoni, rendano uno strepito presso a poco eguale a quello che si sente percuotendo un gran tamburo. I suoni impiegati per siffatto Tamburo, sono comunemente *fa, la, la* ♯.

TAMBURONE, s. m., detto volgarmente *Cassa grande*, o semplicemente *Cassa*. Tamburo d'una gran dimensione, che si adopera nella musica militare, i cui regolari colpi indicano la misura ed il ritmo. La bacchetta forte con cui si batte, è guernita d'una palla della grossezza d'un'arancia.

Il Tamburone fa capo della così detta *Banda*, che particolarmente in Italia usasi nelle grandi orchestre, in ispecie ne'gran teatri.

Il Tamburone, il Triangolo, il Padiglione chinese, e tutti gli altri strumenti da percossa che non danno altro che un solo snono inapprezzabile, hanno però le loro Parti notate. Ordinariamente segnansi

i colpi con i *do* di diversi valori, frammischiati con silenzj. I Compositori alemanni scrivono questi *do* per il Tamburone in chiave di Basso, e per il Tamburo, Triangolo ec. in chiave di Violino.

TAM-TAM, o GON-GON (franc. *Beffroi*). Strumento orientale da percossa d'una vibrazione straordinaria, che serve a dare i segnali. Ha la figura d'un Tamburino, ed è fuso d'un sol pezzo di metallo di color bianco giallastro, la cui massa, dietro l'analisi fatta dal chimico Klaproth, consiste in 78 parti di rame e 22 di stagno. Si tiene lo strumento al suo orlo con una mano, e battendo in mezzo di esso con un battocchio rivestito d'una morbida materia, ne nasce un suono assai grave e forte, accompagnato da un Eco sostenuto.

In Europa si usa talvolta il *Tam-tam* con successo nelle scene teatrali che esprimono terrore, spavento e cose simili.

TAPON. Tamburone in uso nelle Indie orientali, che si batte coi pugni.

TARAGATO-SIP. *V.* TRANSILVANIA.

TARANTELLA, s. f. Danza napoletana di carattere gajo, con melodia in Tempo $\frac{6}{8}$ e di movimento lesto, che si sona sino alla fine, e poscia si ricomincia da capo. Ordinariamente s'accompagna col Colascione o Tamburino, raramente col Violino o coll'Arpa.

TARANTISMO, s. m. Specie di malattia ipocondrica ed isterica, che prende gli abitanti del golfo di Taranto alla fine di giugno fino a tutto luglio e che si suole derivare dal morso della Tarantola, o sia Falangio di Puglia, e la quale viene guarita colla musica.

Il malato diviene più taciturno, va specolando sopra ogni cosa; è inquieto, perde l'appetito, si fa debole e inerte, e tutte le sue membra gli pajono gravi. Inoltre comincia a sentire una grande oppressione intorno al cuore, l'inquietudine aumenta e diviene ansietà, la sua faccia ingiallisce; finalmente appare affatto melanconico, ha in avversione tutto quello che vede, i suoi denti gli si fanno malfermi, ha un polso or lento or rapido ec. ec.

Il malato rimane sovente in simile stato due ed anche tre anni e più: in questo frattempo non delira mai, se non che in una data stagione, e, principalmente nel giugno, risente un'oppressione più forte, e per lo più intorno al cuore, e sotto il petto. Nasce allora il sospetto ch'egli sia stato morso dalla Tarantola, ed è opinione comune non potersi questo male guarire se non colla musica. Viene dunque un sonatore: alle prime battute il malato prorompe in urla e strida, o si fa rosso nel viso, finalmente si mette a ballare. Quanto più invete-

rata e grave è la malattia, tanto più dura il ballo, ed alle volte per due ore continue. Sarebbe impossibile all'ammalato di arrestarsi prima che sia passato quel suo accesso; ed è sentimento di molti ch'egli morrebbe, se la musica cessasse prima.

Non è da dirsi che ballando egli sia in delirio; ha soltanto il viso turbato; di quando in quando fa un grido, e si stringe la mano al petto. Ma se il musico prende un suono falso, il ballatore manda un grido fierissimo ed assume un aspetto orrendo. Al finire del ballo e del parossismo prorompe tutto in sudore; gli offrono allora un bicchiere d'acqua pura o con vino, e lo lasciano quieto per un'ora.

Dopo di ciò l'ammalato deve per tre giorni ballare ogni dopo pranzo, al che lo muove una certa musica particolare. Se finiti i tre giorni non sente più sì fatto bisogno, egli è libero d'ogni incomodo, e sta benissimo di salute per un anno intiero: tornata poi la stagione, ricomincia la stessa pratica.

Sono codesti musici per lo più medici giurati, che nascondono la infermità dei loro malati; onde questo ballo potrebbe anche durare venti anni.

Varj autori che scrissero sul Tarantismo, dopo alcuni sperimenti fatti, dichiararono innocuo il morso della Tarantola, ed impostori quelli che ballano.

TASTATURA, s. f. *V.* ISTRUMENTI.

TASTIERA, s. f. Complesso di tutti i tasti dell'Organo, del Cembalo e di varj altri strumenti a tasti.

L'Organo ha due Tastiere: il *manuale* e la *pedaliera*. La Tastiera del gran Pianoforte conta presentemente sei piene Ottave, cioè, dal *fa* chiave di Basso sotto le righe tagliato quattro volte, a quello che trovasi sopra le medesime immediatamente dopo l'ultimo *mi* del Violino.

TASTO, s. m. Parte movibile dell'Organo, del Cembalo ec., la quale premuta col dito, produce il suono.

TASTO SOLO (abbrev. *T. S.*). Espressione usata nella Parte dell'Organo, per indicare che le Note così marcate devono essere sonate colla sola voce fondamentale, e senza Accordi.

TAUN. Strumento in uso sulle Coste della Barberia, il quale secondo il Pananti è il *Timpanum* degli antichi.

TAVOLA ARMONICA. Chiamasi così l'asse d'abete d'un Cembalo, Pianoforte od Arpa, che serve di coperta alla specie di cassa destinata a ricevere l'aria agitata dalle vibrazioni delle corde, e ad aumentare così la sonorità dello strumento. I bischeri de' Pianoforti

quadrati trovansi nella tavola armonica. La parte superiore del Violino, della Viola, del Violoncello, del Contrabbasso, della Chitarra ec. è una tavola armonica, e le si dà semplicemente il nome di *tavola*, o *coperchio*.

TAVOLETTA, s. f. *V.* ISTRUMENTI.

TAXILLI. Tasti de' Cembali.

TE DEUM LAUDAMUS. *V.* INNO AMBROSIANO.

TEMA, s. m. Soggetto, o parte melodica che determina il carattere del componimento musicale, oppure che contiene il *motivo* dell'idea principale espressavi, a cui s'uniscono poi le altre idee accessorie del pezzo. Al tema si riferisce tutto il resto, particolarmente ne' così detti componimenti tematici (*v.* l'articolo seguente).

Il tema forma sovente il principio del pezzo musicale, massimamente nelle composizioni che non si distinguono con un'ampia condotta. V'è poi il caso che il tema comincia soltanto dopo una specie d'introduzione, in cui il Compositore presenta dapprima alcune idee non chiare, dallo sviluppo delle quali esce poi il tema in tutta la sua chiarezza.

Nella Fuga dicesi indifferentemente Tema o Soggetto.

La parola *tema* ha inoltre una particolare significazione, allorchè il Compositore prende una melodia qualunque, sia appositamente composta, o tolta da qualche Aria favorita, e la varia in differenti maniere. *V.* VARIAZIONI.

TEMATICO, adj., dicesi un pezzo di musica, la cui condotta è presa dagli elementi del Tema. *V.* CONDOTTA.

TEMPERAMENTO, s. m. Nel sistema moderno, detto *temperato*, non si praticano tutti gl'intervalli nell'originario loro punto di perfezione, come li presenta la natura della Scala armonica, ma perdono or in questo, or in quell'altro qualche cosa della loro acutezza o gravità. Diffatti l'esperienza dimostra che accordando le Terze maggiori e minori, le Quinte e le Quarte nell'originario loro punto di perfezione, allorchè si arriva ad un dato termine s'incontra un difetto o di troppa eccedenza o di troppa mancanza; dal qual difetto ne vien la necessità di temperare questo o quel suono, ad oggetto di combinare vicendevolmente gl'Intervalli d'un Modo coll'altro, il cui risultato viene detto *temperamento*.

Considerando la cosa in modo più esteso ed evidente, si osserva che nella generazione naturale de' suoni (*v.* gli articoli RAPPORTO e SUONO) in cui ogni Intervallo si presenta nella maggior sua perfezione

i suoni necessarj pel Modo maggiore e minore si sviluppano ne' seguenti rapporti:

l'Ottava nel rapporto		2 : 1
la Quinta	»	3 : 2
la Quarta	»	4 : 3
la Terza magg.	»	5 : 4
la Terza min.	»	6 : 5
la Seconda magg.	»	8 : 9 e 9 : 10 (*)
la Sesta mag.	»	5 : 3
la Sesta min.	»	8 : 5
la Settima magg.	»	15 : 8
il Semituono magg.	»	16 : 15

I gradi della Scala maggiore di *do* avranno quindi i seguenti perfetti rapporti col suono fondamentale,

do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Considerando gl'Intervalli ed i loro rapporti co' suoni contenuti in questa Scala, troverassi che tutti conservano l'originario loro perfetto rapporto, eccettuata la Terza minore *re fa*, la quale invece di comparire nel rapporto 6 : 5, si presenta nel rapporto 32 : 27, e la Quinta *re la* che si presenta nel rapporto 40 : 27 invece del suo perfetto rapporto 3 : 2, per cui anche la Sesta *fa re* e la Quarta *la re* come i loro rivolti non compariscono nel loro perfetto rapporto. Il paragone di ambi questi rapporti della Terza minore e della Quinta naturale co' perfetti rapporti di questi Intervalli dimostra, che entrambe differiscono nell'indicata Scala del Comma sintonico. Tale difetto nasce dal motivo, perchè il suono *re* produce col suo suono fondamentale un Tuono maggiore nel rapporto 9 : 8. Se il *re* si sviluppasse riguardo al *do* come Tuono minore nel rapporto 10 : 9, in allora la Terza minore *re fa* e la Quinta *re la* sarebbero nel loro punto di perfezione. Non si può evitare in nessuna maniera nel Temperamento tale differenza, e se si volesse cercare un rapporto medio fra il Tuono

(*) La ragione di tale doppio sviluppo in due differenti rapporti, e dell'esistenza d'un Tuono maggiore e minore trovasi nell'articolo TUONO MAGGIORE.

maggiore ed il minore, il calcolo del Temperamento andrebbe soggetto a maggiori imbarazzi ancora.

Laonde se nella pratica del Modo maggiore *do* si usa la Sesta naturale *la* nel rapporto 5 : 3, e si prende per Basso il suono *re*, tale Quinta sarà più grave del comma sintonico. E siccome l'esperienza c'insegna che il nostro orecchio non può sopportare in una consonanza così perfetta, come è la Quinta, la mancanza o l'eccedenza d'un comma intero, così vedrassi facilmente il bisogno di temperare gl'Intervalli. Tale operazione procura anco il vantaggio di poter fare senza de' quarti di Tuono, e che si esprimono p. e. il *sol* ♯ e il *la* ♭ col medesimo tasto. Tutt'i 12 Modi della Scala maggiore e minore acquistano in tal maniera una connessione che ammette a percorrerli nel circolo di Quinte.

Accordando quindi p. e. un Cembalo in guisa che il suono d'ogni tasto trovisi in mezzo fra due suoni paralleli enarmonici, gl'infiniti suoni che la perfezione ideale produr potrebbe, s'amalgamano a soli dodici suoni differenti nell'estensione d'un'Ottava, che possono essere praticati in tutti i 24 Modi, se non nel senso perfetto matematico, almeno nel senso perfetto musicale, e tale e quale lo sopporta l'orecchio. Siffatta deviazione dell'assoluta perfezione dà un carattere speciale ad ognuno di questi 24 Modi, il quale però non può essere determinato con precisa esattezza; essendochè i differenti strumenti da corda, da fiato con buchi, hanno anch'essi il loro differente Temperamento; il Corno, la Tromba, ed in certo modo anche il Clarinetto, hanno il medesimo Temperamento, o piuttosto nessuno, al pari della voce umana. E con tanta varietà di Temperamenti degli strumenti, dirà taluno, s'eseguiscono delle musiche a piena orchestra!... L'esperienza c'insegna però che il nostro orecchio non è così *super* delicato a non poter sopportare una tale varietà; vi sono anzi degli esempj (particolarmente nelle Sinfonie di Mozart e di Beethoven) in cui alcuni strumenti sonano ne' tuoni che portano i Diesis, e gli altri in quelli che hanno i Bemolli.

Le principali condizioni d'un sistema temperato sono: 1) tutte le Ottave devono restare nella loro maggior perfezione, ed essere divise in 12 semituoni; 2) ogni suono del sistema si può usare in ambi i Modi come Tonica, senza aumentare le corde; 3) si tolga ad ogni consonanza, avendo riguardo alla maggior o minor sua qualità consonante, il meno possibile dell'originario suo perfetto rapporto, acciò l'orecchio la riconosca tuttora per consonanza.

Si divide il Temperamento in *equabile*, in cui tutte le Quinte naturali perdono qualche cosa della loro originaria perfezione, e si crescono insensibilmente le Quarte naturali; ovvero *inequabile*, ove alcune Quinte restano del tutto perfette, ed alcune sono insensibilmente calanti. Un equabile Temperamento però, il quale dà ad ogni suono il suo vero matematico rapporto, non può sussistere, altrimenti non si avrebbe più nessun carattere de' Modi, e si potrebbe egualmente comporre un Notturno in *la minore* come lo squillo militare in *la* ♭.

Rameau, Kirnberger, Marpurg, Vogler, Stanhope, Pizzati, Asioli ed altri trattano del modo di temperare i suoni e d'accordare i Cembali.

TEMPO, s. m. La Battuta o Misura è la divisione de' suoni in spazj di tempo eguali, e viene indicata col mezzo d'una linea, detta *stanghetta*, che attraversa il Rigo: il Tempo, segnato immediatamente dopo la chiave, è poi quello che qualifica la battuta in doppia guisa, indicando 1) in quante parti i suoni contenuti nella medesima possano essere divisi, 2) da quale specie di Note siano formati. Così p. e. il Tempo $\frac{2}{4}$ indica che la battuta è divisibile in due parti, le quali formate sono da Semiminime; il Tempo $\frac{3}{8}$ indica una battuta divisibile in tre parti, formate da Crome ec. Spesse volte s'intende pure sotto la parola *Tempo* il proporzionato movimento de' suoni dietro una durata fissa, ed in allora dice lo stesso che *movimento*; anzi le medesime parti della battuta diconsi Tempi (*v.* TEMPO FORTE).

Si divide il Tempo in due specie: in *pari* e *dispari*. Il pari è quello che si divide in due o quattro parti, come p. e. il Tempo *ordinario*, la *Dupla* di Semiminima ec. Il Tempo dispari poi è quello che si divide in tre parti, come p. e. la *Tripla* di Crome, la *Nonupla* di Semiminime ec. Prima però di parlare de' varj Tempi, vedansi brevemente le varie suddivisioni e composizioni di alcuni de' medesimi.

La *Dupla di Minime* può essere divisa in suddivisioni pari ed impari (Fig. 142). Si vedrà bene che le dodici Note che riempiono la battuta del *c*) non vanno eseguite come le dodici Note che riempiscono la medesima battuta nel *d*): giacchè le prime, cioè, le Terzine, sono parti dispari di parti pari, e le seconde, o siano Sestine, sono parti pari di parti dispari. Sino a tanto che si resta ne' limiti di sì fatta divisione, tutto riesce facile; ma la cosa diventa complicata, e talvolta complicata assai, allorchè le Terzine vengono rappresentate con punti, pause ec., come p. e. nella Fig. 143. Le divisioni ora esposte del Tempo a Cappella si possono pure applicare a' Tempi $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$ ec.

Parlando della *Tripla di Minima* come del Tempo dispari, nasceranno di nuovo alcune suddivisioni di parti pari con parti dispari, e viceversa (Fig. 144), locchè egualmente accaderà ne' Tempi $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ ec.

Riguardo alle varie composizioni di due Tempi, essi saranno 1) *Composizioni pari di Tempi pari.* Due Tempi $\frac{2}{2}$ danno coll'omissione della stanghetta fra di loro il Tempo propriamente detto *alla Breve*, marcato $\frac{2}{1}$ oppure 2, o meglio ancora un 2 tagliato verticalmente; due Tempi $\frac{2}{4}$ danno il $\frac{4}{4}$ ovvero il *C*. 2) *Composizioni pari di Tempi dispari.* Due Tempi $\frac{3}{4}$ danno il Tempo $\frac{6}{4}$, due Tempi $\frac{3}{8}$ danno quello di $\frac{6}{8}$ ec. Così p. e. il Tempo $\frac{3}{4}$ contiene sei Crome pari a quello di $\frac{6}{8}$; ma nel primo trovansi le Crome in gruppi di due a due, ed in quest'ultimo di tre a tre (Fig. 145): quello ha alcune parti deboli differenti da questo e non si lascia dividere in due parti eguali. Nell'istesso modo distinguesi il Tempo $\frac{6}{4}$ dal $\frac{3}{2}$ ec. 3) *Composizioni dispari di Tempi dispari.* Tre Tempi $\frac{3}{4}$ danno il Tempo $\frac{9}{4}$, e tre Tempi $\frac{3}{8}$ danno quello di $\frac{9}{8}$. Vi sono poi delle composizioni moltiplicate, come p. e. il Tempo $\frac{12}{8}$; la differenza essenziale di questo al Tempo di $\frac{6}{4}$ e $\frac{3}{2}$ è altrettanto chiara quanto lo è quella de' Tempi $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$ (Fig. 146).

TEMPI PARI

Il *Tempo ordinario*, rappresentato con un *C*, si divide in quattro parti, ovvero quattro Semiminime od altre figure equivalenti, che seguansi due in battere e due in levare. (Del modo di battere negli altri paesi parlasi nell'articolo BATTERE).

La *Dupla di Minime*, detta anco *Tempo a Cappella*, ovvero (impropriamente) *alla Breve*, è segnata con un *C* tagliato verticalmente; si divide in due parti, cioè, in due Minime od in altre figure equivalenti, e si indicano l'una in battere e l'altra in levare.

Il *Tempo alla Breve*, propriamente detto, è segnato con un 2, oppure con un 2 tagliato verticalmente; contiene quattro Minime, che fanno una Breve, marcando la prima e la Terza in battere, e la seconda e quarta in levare.

Piace ad alcuni di dare piuttosto a questo Tempo il nome di *Tempo ordinario di Minime*, segnandolo con un *O* tagliato verticalmente Φ.

La *Dupla di Semiminime* ($\frac{2}{4}$) dividesi in due Tempi, oppure due Semiminime od altre figure d'ugual valore; si battono l'una in giù e l'altra in sù.

La *Sestupla di Semiminime* ($\frac{6}{4}$) si divide in due Tempi, ovvero due

Minime puntate, o altre figure che uguagliono queste in valore, e si marcano una in battere e l'altra in levare.

La *Sestupla di Crome* ($\frac{6}{8}$) dividesi in due parti, o due Semiminime puntate, ovvero altre figure d'egual valore, e si batte come la precedente.

La *Dodicupla di Semiminime* ($\frac{12}{4}$) si divide in quattro Minime puntate, od altre figure equivalenti, marcandole due in battere e due in levare.

La *Dodicupla di Crome* ($\frac{12}{8}$) dividesi in quattro parti, oppure quattro Semiminime puntate o altre figure equivalenti, e si batte come la precedente.

TEMPI IMPARI

La *Tripla di Minime*, segnata con $\frac{3}{2}$, si divide in tre Tempi, o tre Minime, oppure in altre figure d'egual valore, che si marcano due in battere e l'altra in levare.

La *Tripla di Semiminime* ($\frac{3}{4}$) si divide in tre Tempi o tre Semiminime, od altre figure equivalenti, e si batte come la precedente.

La *Tripla di Crome* ($\frac{3}{8}$) si divide in tre Crome o figure d'egual valore, e si batte come le altre Triple.

La *Nonupla di Semiminime* ($\frac{9}{4}$) si divide in tre Tempi, ovvero tre Minime puntate od altre figure dello stesso valore, e si battono due in giù ed una in sù.

La *Nonupla di Crome* ($\frac{9}{8}$) si divide pure in tre Tempi ovvero tre Semiminime puntate, od altre figure del medesimo valore, e si battono come la precedente.

I Tempi meno usitati sono: la *Tripla di Minime*, la *Sestupla di Semiminime*, la *Nonupla di Semiminime*, e la *Dodicupla di Semiminime*.

Volgendo uno sguardo sulle varie specie di Tempo, si troverà che tanto i pari quanto i dispari sono in sostanza la medesima cosa sotto differenti forme, e che si potrebbe p. e. scrivere la Dupla di Minime con una Dupla di Semiminime, la Tripla di Minime con una Tripla di Crome ec.; basta distinguerle mediante il movimento. Si è però convenuto che ogni specie di Tempo si distingue pel modo d'esecuzione, di maniera che s'eseguisce un componimento tanto più dolcemente, quanto minore sia il valore delle Note comprese nella misura, e più energicamente quanto ne sia maggiore; così p. e. si eseguiscono diversamente le Semiminime nell'Allegro che le Semicrome nel Lar-

go, abbenchè queste ultime abbiano presso a poco il medesimo movimento delle prime nei loro rispettivi Tempi. Presa la cosa sotto tale aspetto, la varia specie del Tempo offre al Compositore uno de' mezzi che caratterizzano il suo componimento; sarà perciò non meno importante di scegliere la più adatta specie del Tempo. Gli antichi Compositori erano in ciò così rigorosi che talvolta scrissero persino in Tempo di $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$.

TEMPO DEBOLE. *V.* TEMPO FORTE.

TEMPO DI MARCIA, movimento di Marcia, per lo più allegro e maestoso.

TEMPO DI MINUETTO. Movimento proprio della danza di tal nome, e ben diverso da quello che in oggi si dà a' Minuetti delle Sinfonie ec. Per esprimere la differenza, alcuni mettono *Tempo di Minuetto all' uso di Haydn.*

TEMPO FORTE. Si dà tal nome alla parte più sensibile della battuta, a differenza della meno sensibile che si chiama *Tempo debole.* Il Tempo forte è il primo nelle Duple; il primo e l'ultimo, e talvolta i due primi od anche il solo primo nelle Triple, ed il primo e terzo nel Tempo ordinario.

TEMPO GIUSTO. *V.* GIUSTO.

TEMPO PRIMO. Tale espressione rimanda al movimento precedente.

TEMPO RUBATO. Questa espressione significa talvolta la dislocazione dell'accento grammaticale, rendendo più sensibile il Tempo debole che il Tempo forte (Fig. 147); tal'altra indica anche la trasposizione d'una melodia dal Tempo pari nel Tempo dispari, e viceversa (Fig. 148). Lo scopo di tale procedimento è diretto a rendere la composizione piccante ed a farne risaltare i contrasti.

I plagiarj, involando le melodie altrui, cercano talvolta di mascherare il furto col Tempo rubato.

TEMPO SENSIBILE. *V.* TEMPO FORTE.

TEMPOREGGIARE, v. a. Quei che accompagnano, e quei che dirigono, deggiono talvolta secondare il cantante o sonatore principale, e divergere dalla stretta osservanza del Tempo, sia per allungare sia per restringer il Tempo giusto, e tal atto dicesi *temporeggiare.*

TEMPUS IMPERFECTUM. Nome antico del Tempo pari, in cui una Breve valeva due Semibrevi.

TEMPUS PERFECTUM, chiamavasi anticamente il Tempo dispari, nel quale la Breve teneva il valore di due Semibrevi.

TEMPUS VACUUM, era nella musica antica quella Pausa praticata nelle melodie, in cui i versi erano mancanti d'una sillaba in fine, onde così conservare l'eguale andamento del Tempo. Una tale breve Pausa del solo valore d'una *Mora*, ovvero d'un tempo sillabico, chiamavasi *Limma*, e quella del valore di due *More* avea il nome di *Prothesis*.

TENEIDOS. Nome greco d'un pezzo di musica per il Flauto.

TENORE, s. m. Nome della voce umana grave propria dell'adulto sesso maschile, la cui estensione è dal *do* o *re* Chiave di Basso nelle righe, al *sol* o *la* del Violino pure nelle righe, come anche del Cantante dotato di tale voce ed estensione.

TENORIUM. Corista.

TENUTA o TENUTE (abbrev. *ten.*). Un tale epiteto si mette sotto quelle Note lunghe, le quali si vuole che nell'esecuzione vengano continuate con eguale intensità durante l'intero loro valore.

TEORETICO, s. m., dicesi colui che sa e tratta bene la parte scientifica della musica.

TEORIA MUSICALE. Complesso di tutte quelle cognizioni che risultano dallo speculativo studio de' suoi oggetti, quali sono: la grammatica, la retorica, l'estetica, la cognizione della struttura degli strumenti, non che le due scienze ausiliari, l'acustica e la canonica.

TERNARIO, adj. *V.* BINARIO.

TERPODIO, s. m. Strumento appartenente alla classe de' Clavicilindri, inventato verso il 1817 dal sig. Giovanni Davide Buschmann, di Friederichsrode presso Gota. Si distingue con un suono puro, chiaro, eguale, pieno e vigoroso; producendo un'armonia di Flauti, Clarinetti, Fagotti, Corni ec. con un semplice meccanismo, mediante il fregamento di un cilindro di legno a bastoncini pure di legno. Ha inoltre un bellissimo *Crescendo*, e vi si possono pur eseguire de' passi veloci. L'inventore lo perfezionò molto in questi ultimi anni.

TERTIA CONJUNCTARUM. Nome latino della seconda corda del Tetracordo *synemmenon*.

TERTIA DIVISARUM. Seconda corda del Tetracordo *dieuzeugmenon*.

TERTIA EXCELLENTIUM. Nome latino della seconda corda del Tetracordo *hyperbolaeon*.

TERTIA MODI o TERTIA TONI. *V.* MEDIANTE.

TER UNCA. Nome antico della Biscroma.

TERZA, s. f. Una delle ore canoniche, e parte del divino ufficio, i di cui Salmi si mettono in musica, e diconsi *Salmi di Terza*.

TERZA, s. f. Intervallo di tre gradi, e di tre specie, cioè: 1) *maggiore*, come p. e. *do mi*; 2) *minore*, p. e. *mi sol*, e 3) *diminuita*, p. e. *sol ♯ si ♭*, o *re ♯ fa*.

Tutti gli Accordi sono originariamente composti di Terze: la Triade è composta di due, l'Accordo di Settima di tre, l'Accordo di Nona di quattro ec.; tutti gli altri Accordi non sono che Rivolti di questi. Si può dunque dire che non v'è armonia senza Terze, ovvero che le Terze sono gli elementi dell'armonia.

TERZADECIMA. Intervallo di 13 gradi, ovvero una Sesta distante un'Ottava dal suo suono fondamentale. Essa porta tal nome: 1) nel Contrappunto doppio, perchè in esso differisce dalla Sesta; 2) quando costituisce la principale dissonanza d'un Accordo dissonante (*v.* ACCORDI DI TERZADECIMA).

TERZA PARTE DI SUONO. I teoretici intendono con tale denominazione un Intervallo nel rapporto $\frac{625}{648}$, composto dal Diesis e Comma sintonico, che per altro si usa nella musica pratica. Nella Canonica si sviluppa qual differenza fra l'Ottava naturale e quella che risulta dall'addizione di quattro Terze minori.

TERZETTO, s. m. Pezzo musicale per tre obbligate Parti vocali o strumentali; nell'ultimo caso dicesi anche *Trio* (*v.* quest'articolo).

TERZINA, s. f. Complesso di tre Note contra due, a cui per lo più sta sovrapposto un 3. Così p. e. nella Dupla di Semiminime una battuta può contenere cinque Crome, allorquando tre di queste non oltrepassano il valore di due. In simile caso se ne accelera alquanto il movimento.

TERZO SUONO. *V.* SUONO.

TESTA, s. f. La testa o il corpo d'una Nota è quella parte che ne determina la posizione, ed alla quale tiene la gamba, avendone una.

TESTUDO. Nome latino del Liuto.

TETRACORDO, s. m. da τέτρα, quattro, e χορδὴ, corda. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

TETRACOMOS. Nomo greco cantato in onore di Ercole.

TETRADIAPANOS. Nome greco della triplice Ottava.

TETRAOEDIOS. Credesi che gli antichi Greci abbiano qualificato con tale nome un pezzo di musica di quattro strofe, di cui ognuna cantavasi in un tuono diverso dalle altre.

TETRATONON. Nome greco della Quinta eccedente o Sesta minore.

THEMATIKI. Nome che ne' concorsi musicali dell'antica Grecia davasi a' vincitori, allorchè per i medesimi era esposto un premio.

THESIS, in battere, ovvero la parte sensibile della battuta. *Per thesin* indica in ispecie un canto o contrappunto, in cui le Note ascendono dal grave all'acuto.

THIASOS. Nome greco cantato in onore di Bacco.

TIBIA. Antichissimo nome latino degli strumenti da fiato con buchi, a guisa di Flauto.

TIBIA DEXTRA ET SINISTRA. *V.* FLAUTO DOPPIO.

TIBIA EMBATARIA. *V.* ADONION.

TIBIA MULTISONANS. Flauto di suono forte, in uso presso gli antichi Egizj.

TIBIA SISTICINUM. Flauto usato dagli antichi ne' funerali.

TIBIA UTRICULARIS. Cornamusa.

TIBIAE BIFORES, o TIBIA CONJUNCTAE. Flauti doppj.

TIBIAE GALLICAE. Flagioletti.

TIBIAE GEMINAE. *V.* TIBIAE PARES.

TIBIAE INFLEXAE. Cerauli. Cornetti.

TIBIAE OBLIQUAE. Plagiauli. Flauti traversi.

TIBIAE PARES. Specie di Flauti doppj degli antichi, che avea in sè due Flauti uniti della medesima grandezza. Talvolta si dava pure a questo strumento il nome di *Tibiae geminae*.

TIBILUSTRIUM. Nome della festa de' sonatori di Flauti degli antichi Romani, che celebravasi annualmente il 13 giugno.

TIERCE DE PICCARDIE. I Musici francesi chiamano così la Terza maggiore, data in vece della minore, alla finale di un pezzo composto nel modo minore; poichè tal uso si osservava particolarmente nelle cattedrali della Piccardia.

TIMBALLO, s. m. Istrumento di rame della figura di semiglobo, coperto di pelle, che si percuote con due corti bastoncini. Gli accademici della Crusca lo chiamano pure *Tabalo*, o *Nacchera*, ed altri *Crotalo*, per distinguerlo dal Tamburo.

Si dà anche tal nome ad uno degli strumenti di percossa più antichi, di cui si fa menzione nella Genesi (XXXII. 26, 27), come pure in varj altri siti del Vecchio Testamento, d'onde si deduce che tale strumento era proprio delle donne, come p. e. al passaggio del Mar Rosso, nella quale occasione Mariam, sorella d'Arone, prese il Timballo (Esodo XV); e nel cap. 10 del lib. I de' Re, ove vien detto che le donne cantarono co' Timballi le vittorie di Davidde. Altri hanno tradotto la parola *tof*, che trovasi nel testo ebraico, con *Tamburino* (*v.* LEBLI).

TIMBALLO AFFRICANO. Specie di Tamburo, formato d'un tronco d'albero scavato, e coperto soltanto di pelle nella parte inferiore. Si strascina pendente dal collo fra le gambe del sonatore; si percuote con un legno, ed il suono viene accompagnato da urli (*Storia del Congo* del P. Fortunato Alamandini).

TIMBRE (franc.). *V.* COLORE DE' SUONI.

TIMPANI, s. m. pl. Due bacini sferici di rame, sopra i quali si adattano delle pelli fortemente tese col mezzo d'un cerchio di ferro e di diverse viti femmine, formano tale strumento. Battendo successivamente sopra l'una o l'altra di queste pelli con bacchette, s'ottengono due suoni assai distinti; la loro differenza proviene dall'ineguaglianza de' bacini. Serrando più o meno le viti del cerchio di ferro, cangiasi il tuono de' Timpani, e si può accordarli in modo che portano la Tonica e la Quarta sotto, oppure la Quinta sopra, locchè riviene allo stesso.

Il così detto *rollo* su i Timpani s'eseguisce coll'alternativo movimento delle due bacchette, battendo due colpi con ciascuna. Egli è di grande effetto nel *Crescendo* al forte d'una grand'orchestra, e ha qualche cosa di misterioso e sinistro allorchè tale *rollo* viene eseguito piano.

Essendo i Timpani limitati a due soli tuoni, soggiacciono sovente a delle gran pause. Ma alcuni Compositori moderni, non esclusi fra questi alcuni rinomati, si permettono a tale riguardo alcune licenze, facendo p. e. sonare i Timpani *do, sol,* sulle armonie *re, sol,* essendo *do* la Settima di *re*, e cose simili, che fanno cattivo effetto. Onde evitare sì fatto inconveniente sarebbe lodevolissimo di introdurre nell'orchestra, secondo la proposizione fatta dal Sig. Castil Blaze, tre Timpani a guisa di triangolo, di maniera che due restino accordati come al solito; al terzo s'aggiunge la seconda del tuono pel Modo maggiore, e la Settima pel Modo minore. Per esempio nel tuono *do maggiore do, sol, re;* nel tuono *do minore, do, sol, si* ♭. Egli è inutile di minutamente descrivere le numerose combinazioni di tale Nota aggiunta alle due già esistenti. Al primo sguardo si scorge il campo vasto che presenta al Compositore. I Timpani con questa nuova risorsa possono adoperarsi con molto vantaggio, e non arrecano neppure il menomo incomodo all'esecutore, posto al centro del triangolo.

TIMPANI (Registro d'Organo). Ciascuno di essi formasi da due canne di lunghezza ineguale, la più lunga delle quali cresce circa un semituono dell'altra, onde tali dissonanze formino un battimento

consimile a quello del vero Timpano. Ambidue rendono i suoni *do sol* (secondo spazio, prima riga del Basso), ed i vicini *re, la.*

TIMPANISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Timpani.

TINTIN. Voce esprimente il suono del Campanuzzo.

TINTINNABULUM. Strumento degli antichi, composto d'un certo numero di campane.

TIORBA, s. f. Questo strumento, il quale secondo l'Arteaga fu inventato da certo Bardella, e servì anticamente all'esecuzione del Basso continuo, tanto in chiesa che in teatro, è una specie maggiore del Liuto, avendo due manichi, di cui il secondo, minore del primo, è destinato a sostenere gli ultimi quattro ordini di corde, che rendono i suoni gravi, e che si pizzicano a vuoto.

La Tiorba strumento favorito delle dame di Corte di Luigi XIV, è ormai fuor d'uso.

TIPO. Nome della corda genitrice del sistema musicale.

TIRA MANTICI, detto anche *Leva mantici.* Persona, la quale al tempo del suono dell'Organo, rileva i mantici, ogni qual volta si sono contratti, affine di riempirli un'altra volta d'aria (*v.* ORGANO). Nella Germania dicesi *Calcant,* producendo il medesimo effetto coll'abbassamento delle leve unite all'otro.

TIRA TUTTI. *V.* ORGANO.

TIRAÑAS e TONADILLAS sono Ariette spagnuole in Tempo $\frac{3}{8}$, col movimento un po' lento, che si cantano senza ballare (*v.* l'articolo SPAGNA).

TIROLESE, s. f. Specie di Walzer mista con Terzine, in Tempo $\frac{3}{4}$ e di movimento moderato. Le canzoni tirolesi hanno una simile cantilena, per lo più eseguite con una singolare voce di testa, detta dai nazionali *dudeln.*

TO HO TO. Specie d'intuonazione militare della Tromba, che produce un effetto consimile al suono di queste sillabe.

TOCCATA, s. f. Antica specie di pezzi musicali d'ampia condotta, scritti per Cembalo od Organo. Ordinariamente erano composti a guisa di fantasia, in cui ambe le mani alternavano coll'adottata figura, e vi si usava tanto lo stile legato che il libero.

TOCCATO, s. m. *V.* TROMBA.

TORÖK-SIP. *V.* TRANSILVANIA.

TONADILLAS. *V.* TIRAÑAS.

TONALE, adj. *V.* il seguente articolo.

TONALITÀ, s. f. Proprietà del Modo musicale che sussiste nel-

l' uso delle sue corde essenziali. In tale senso dicesi una *Fuga tonale*. Il soggetto e la sua risposta non eccedono i limiti della Scala del Modo in questa specie di Fuga, e le corde che la costituiscono sono la prima, la quarta e la quinta.

L'Ottava, la Quinta e la Quarta della prima Nota del Modo sono Intervalli tonali; ma cessano d'avere tale proprietà dal momento che vengono impiegati sulla seconda, terza e sesta Nota del Modo; attesochè queste corde essendo generate dalle corde tonali, non possono essere considerate come genitrici, senza dare un' implicita idea d'un nuovo Modo. Questa forza tonale delle prime quarte e quinte Note del Modo, fece abbandonare nella musica moderna gli antichi Modi frigio e ipofrigio, missolidio e ipomissolidio, conosciuti nel Canto fermo sotto la denominazione di terzo e quarto tuono, settimo ed ottavo tuono; partecipando questi Modi di due Scale ben distinte nell'impiego delle loro melodie.

TONE (lat. *Extensio*). Specie di composizione musicale degli antichi Greci, nella quale si eseguivano diverse sillabe successive sul medesimo suono.

TONICA, s. f. Base, o prima Nota del Modo. Tutte le Arie finiscono comunemente su tale Nota, particolarmente nel Basso.

TOPH, o TOF. Antico strumento ebraico che secondo la maggior parte degli autori somigliava al Tamburino.

TORROPIT. Nome dello Spassapensiere nell'Estonia.

TOUCHE (franc.). *V*. PEZZI MUSICALI DI TROMBA.

TRACTUS. Nome antico d'un certo canto mesto, che si usava nella Chiesa cattolica dopo l'epistola in luogo dell'Alleluja, prolungando la voce in segno di lamento.

TRAGEDIA, s. f. Questa parola significa propriamente *canto per il becco* (da τράγος becco, e ᾠδή canto) cioè, un poema, in di cui premio il vincitore nel certame poetico riportava un becco. *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum* (*Horat. ep. ad Pir.* 220).

TRANSILVANIA (cenni storici musicali su la). È noto che la Transilvania costituisce una parte dell'antica Dacia. I suoi incolti abitanti sono i Valacchi, che molti autori credono discendenti da coloni romani de'tempi di Trajano, i quali danno a sè medesimi il nome di *Romani*, sono vestiti alla romana, e parlano una lingua cantabile, che ha dell'affinità colla latina ed italiana.

Rispetto all'origine della musica transilvana, sia greca o romana, mancano de'dati positivi, perchè se ne possa far menzione qui. L'Ab.

Eder ha raccolto con molta diligenza nella sua Opera intitolata: *Observationes ad historiam Transilvaniae*, tutto ciò che trovasi ne' libri e manoscritti riguardo alla coltura di questo paese, durante l'epoca del 1000 al 1500, e non vi fa menzione alcuna della musica; onde in quest' articolo si parla solo dello stato presente della musica transilvana.

Sembra che la musica e la poesia sieno altrettanto inseparabili fra i Valacchi, quanto secondo l'opinione generale lo erano fra gli antichi Greci e Romani; imperciocchè nessuno canta senza testo, e nessuno recita un testo senza musica. Nella stessa danza si sentono declamare una specie di Ditirambi, che non urtano per niente le orecchie delle donne valacche, mentre riuscirebbero probabilmente un po' scandalosi per quelle d'altre nazioni. Il sesso femminile è molto appassionato per il canto e per la poesia, e se ne fa una piacevole occupazione tanto lavorando, che nelle ore dell'ozio. Esso canta il suo amore, il suo affanno, ed anche i suoi morti su i sepolcri.

I Valacchi non conoscono nè le Note nè alcun altro segno musicale, e non è mai venuto in testa a niuno di questa nazione, fosse anche il più gran genio, di cantare altrimenti fuorchè all'unisono o all'Ottava, abbenchè sentano quotidianamente le canzoni e le danze delle altre nazioni. Che le armonie moderne non sieno nazionali presso i Valacchi, lo prova anche la circostanza che i zingari, i quali non sonano mai nè all'unisono nè all'Ottava, fanno ciò, tostochè accompagnano i canti de' Valacchi. Resta a vedere se tal modo di procedere sia davvero oriundo da' Greci e Romani.

Le canzoni valacche hanno tutte un Tempo lento e pesante; la maggior parte delle medesime non si possono ridurre in misura, come i *Rans des vaches* degli Svizzeri. La danza ha però un Tempo moderatamente lento e si può scrivere in $\frac{2}{4}$. Le canzoni sono per lo più nel Modo minore, e le danze nel Modo maggiore.

Nel Culto divino non v'è differenza alcuna fra la musica de' Valacchi e quella de' nuovi Greci, per l'affinità del rito. I soli preti, il cantore, ed al più alcuni ragazzi hanno l'incarico del canto, che parimente si fa all'unisono e all'Ottava, ma senza Organi ed istrumenti, e tutto ciò per mera tradizione.

Gli strumenti de' Valacchi sono: due varie specie di Flauto; il Violino accordato in *la, re, la, re,* e verso la frontiera dell'Ungheria anche la Zampogna. Il Flauto corto è il più frequente, e viene sonato da piccoli ragazzi pastori. I mendici si servono del Flauto

lungo, accompagnandosi vicendevolmente sulle strade pubbliche; trovandosi a soli, si sona la ripresa del canto. Non di rado si servono a tale uopo del Violino.

Fra gli abitanti odierni della Transilvania, i più antichi sono pure gli Ungaresi ed i Seckler, i quali coltivano la musica a guisa delle loro nazioni. Questi ultimi si servivano in ispecie anticamente nelle leve in massa del *Török-sip* (Piffero turco), ovvero *Táragato-sip* (Piffero militare), il quale era pure il segnale nelle turbolenze rakoziane verso il fine del secolo XVII, avendo perciò anche il nome di *Rakotzi-sip* (*v.* UNGHERIA).

I coloni sassoni della Transilvania vanno nella coltura musicale a passi eguali colla loro patria. Eglino furono i primi che ebbero degli Organi nelle loro chiese, provvisti attualmente da per tutto d'organisti, e di discrete orchestre che accompagnano il Culto divino. Nei ginnasj riformati d'ogni città vi sono poi da molto tempo delle scuole musicali, il cui scopo principale è la musica di chiesa e la formazione di cantori.

TRANSITUS. Suoni ed Accordi che cadono sul Tempo debole.

TRANSITUS IRREGULARIS. Uso delle così dette Note false.

TRANSITUS REGULARIS. Note d'abbellimento.

TRANSIZIONE, s. f. Passaggio da un tuono all'altro. L'arte di sostituire convenevolmente una modulazione a quella che la precede, è una delle parti essenziali nello studio della composizione. *V.* anche l'articolo MODULAZIONE, ove parlasi della differenza che passa tra la medesima e la Transizione.

L'esperto Compositore, usando delle Transizioni come particolar mezzo d'artificio per l'espressione de' sentimenti, non si lega all'affinità de' tuoni, e fa anche le sue Transizioni ne' tuoni più remoti, qualora sappia destramente usare il ritorno. A tale occasione si evitano però le formali cadenze ne' tuoni remoti, distruggendone troppo la unità del tutto ed il sentimento del tuono principale.

Facendo le Transizioni colla sola mira di evitare l'uniformità dei tuoni, si usano soltanto quelli che meglio assortiscono al tuono principale, quali sono:

Nel modo maggiore 1) il Modo maggiore della Quinta, 2) il Modo minore della Sesta, 3) il Modo minore della Terza, 4) il Modo maggiore della Quarta, e 5) il Modo minore della Seconda.

Nel Modo minore 1) il Modo maggiore della Terza, 2) il Modo minore della Quinta, 3) il Modo minore della Quarta, 4) il Modo

maggiore della sesta minore, e 5) il Modo minore della Settima minore.

Quanto all'ordine di queste Transizioni, s'adotta anche al giorno d'oggi l'uso degli antichi (almeno nello stile serio), di chiudere il primo periodo principale d'un Modo maggiore nella sua Dominante; nel secondo principale periodo la modulazione piega verso il Modo minore della Sesta od anche della Terza ec.

Da che però Haydn e Mozart hanno aperto una nuova strada per la modulazione, si comincia a deviare dal metodo antico, ed in oggi non si riscontrano di rado de' pezzi musicali, che finiscono il periodo principale in tutt'altro tuono che la Dominante, e non pochi altri ancora che terminano con un tuono remoto assai dal principale. Ma quantunque i migliori Compositori, come Salieri, Vogler ne abbiano dato degli esempj, conviene però compiangere la sorte della musica, ridotta da alcuni al punto che fa somigliare i loro componimenti ad una Tabella, che indica il modo di modulare da un tuono all'altro.

TRANSIZIONE ENARMONICA, è quella in cui una o varie delle Parti formano un Intervallo enarmonico, p. e. *do* ♯ e *re* ♭. Le Transizioni enarmoniche sono di molto effetto su la scena, massimamente quando i personaggi esprimono una gran sorpresa, o che un avvenimento impreveduto cangia in un tratto la loro situazione.

TRASPORTARE, v. a., vuol dire copiare od eseguire un pezzo di musica in tutt'altro Tuono che quello in cui era scritto dapprima.

TRASPORTATI (tuoni). *V*. FA FICTUM. TUONI ECCLESIASTICI.

TRATTATO, s. m. Si dà tal nome nella musica a diverse Opere classiche, che trattano metodicamente della teoria e pratica musicale in generale, o di alcune delle sue parti, come p. e. l'Armonia, il Contrappunto o la Fuga ec.

TRATTO, s. m. *V*. PASSO.

TREMOLANTE o TREMOLO, s. m. Meccanismo sul condotto principale dell'Organo, il quale, mediante l'aprimento d'un ventilabro, dà al vento un moto tremolo che comunica alle canne d'Organo.

TREMOLO, s. m. Effetto che sugli strumenti da arco si produce, moltiplicando le vibrazioni d'una o più corde con tanta rapidità, che i suoni si succedono gli uni agli altri senza lasciare accorgere di alcun interrompimento della continuità.

Il Tremolo si rappresenta con un'ineguale linea orizzontale (〰) posta sopra Note lunghe. Esso è uno dei più possenti mezzi della musica drammatica, e s'adopera con successo per accompagnare un Recitativo veemente ed appassionato

Gli effetti del Tremolo rendonsi perfettamente sul Pianoforte, battendo per lo meno due tasti alternativamente in modo molto rapido.

TRENTADUESIMO, s. m. *V.* PAUSA.

TRIADE, s. f. *V.* ACCORDO.

TRIANGOLO, s. m. Noto strumento da percossa che consiste in una stanga d'acciajo ripiegata in forma triangolare, su la quale, battendo con una bacchetta dello stesso metallo, se ne cava un suono inapprezzabile.

Acciò le vibrazioni del Triangolo non siano ammorzate, si ha cura di tenerlo sospeso ad un cordone.

TRIAS, TRIAS HARMONICA. La Triade, o sia Accordo di $\frac{5}{3}$.

TRIAS DEFICIENS o TRIAS MANCA. Triade diminuita.

TRIBÙ MUSICALI. *V.* gli articoli CANTORI EROTICI, CANTORI PROVENZALI, e MENESTRIERI.

TRICINIUM. Nome di piccoli pezzi di musica per tre Corni o per tre Trombe.

TRIEMITONIUM o TRIHEMITONIUM. Nome greco della Terza minore.

TRIETERTIA. *V.* ORGIA.

TRIFONO, s. m. Strumento musicale inventato nel 1810 da un artista a Fraustadt, di nome Weidner. Esso ha la figura d'un Clavicembalo ritto, avendo de' bastoncini di legno in vece de' tasti. Per sonarlo si rivestono le mani con guanti, le cui dita sono stropicciate col colofonio polverizzato; fregando così le corde verso di sè or lentamente or rapidamente, ne esce un suono aggradevole che somiglia a quello del Flauto. La Gazzetta musicale di Lipsia del 1810 N.° 30 ne dà un'ampia descrizione.

TRIGESIMATERZA. } Registri d'Organo. *V.* ORGANO.
TRIGESIMASESTA. }

TRIGONON. Strumento di corda triangolare degli antichi Greci.

TRILLARE, v. n., eseguire il Trillo.

TRILLO, s. m. Successione vicendevole e rapida di due sole Note contigue, indicata dalla lettera *t* colla codetta. Il Trillo che dalla maggior parte degli artisti viene principiato dalla Nota superiore a quella che porta il segno di convenzione, dee corrispondere alla natura della Scala, in cui trovasi la modulazione, e deve essere regolato in proporzione del Tempo, o con otto Note per cadauna parte della battuta, o con quattro, e ne' Prestissimi di $\frac{3}{8}$ con due sole ancora. Egli ha inoltre la sua preparazione e terminazione; entrambe sono formate

da due Note che precedono e seguono la Nota principale, della quale fanno parte integrante, come lo si vede più chiaramente nella Fig. 149.

I più bei pregj del Trillo sono la *velocità*, il *granito*, e la *perfetta eguaglianza*. La velocità del Trillo dee variare a norma dell' espressione della parola e del passo che si vuole ornare con sentimento. Vi è una specie di Trillo, che per un certo molleggio fa molto effetto. Sarà poi di grande effetto in un Trillo di lunga durata, il principiarlo lentamente e piano, accrescendolo a poco a poco, tanto in velocità che in forza, sino al prestissimo e fortissimo, e diminuendolo poi gradatamente fino al piano e lento.

Alcuni adottano la divisione in *Trillo* e *Semitrillo* (*v.* quest'ultimo articolo); *Trillo lento legato*, quel dolce e breve ondeggiamento che fa la voce nel corso d' una melodia larga e spianata su qualche Nota; *Trillo giusto*, che si batte con giusta celerità ed eguaglianza; *Trillo sforzato*, che cresce di velocità nella fine; *Trillo variato*, che alterna tra la maggior o minor celerità; *Trillo crescente cromatico*, quello che ascende per semituoni; *Trillo mancante cromatico*, quello che ne discende ec.

V' è poi la così detta *catena di Trilli*, ovvero più Trilli successivi per grado, come pure il *Trillo doppio* (Fig. 150 *a*), *b*).

E con tanti bei pregj e divisioni del Trillo un celebre autore lo considera come cosa superflua nella musica (*v.* il giornale italiano intitolato, *il Caffè*, art. *Musica*); un altro al contrario dice: un cantante senza Trillo, è lo stesso che un soldato senza valore.

TRILLO CAPRINO. Difettosa esecuzione nel canto a guisa del belar delle capre.

TRILLO CAVALLINO. Qualora il cantante, eseguendo tale abbellimento, non si prevale del moto delle fauci, ma di quello della bocca, nasce un Trillo ingratissimo, che somiglia al nitrir del cavallo.

TRIMELES. Credesi che gli antichi Greci significassero con questo vocabolo un pezzo vocale accompagnato col Flauto, formato di tre strofe, l' una delle quali era scritta nel Modo dorico, la seconda nel Modo frigio, e la terza nel Modo lidio.

TRIO, s. m. Pezzo di musica a tre Parti, ognuna delle quali porta il carattere di voce principale; ovvero un componimento con due voci concertate, cui serve un' altra voce fondamentale per accompagnamento. Un altro significato della parola *Trio* leggesi nell' articolo MINUETTO.

Il Trio vocale è quasi sempre accompagnato dall' orchestra o da un

istrumento, come p. e. il Pianoforte, la Chitarra ec. Il Trio strumentale è composto soltanto di tre parti recitanti.

Il Trio è considerato come la più perfetta di tutte le composizioni, producendo il maggior effetto in proporzione a' mezzi impiegati. La sua forma è molto favorevole al Compositore, mentre la sua purezza non viene mai alterata da Note sovrabbondanti e parasite, se l'armonia è completa dal gruppo delle voci.

Nello stile istrumentale si distinguono due sorte di Trio: il concertato, in cui ogni Parte recita ed accompagna a vicenda, ed il Trio destinato a far brillare un solo strumento. I Trio di Viotti, Kreuzer, Baillot ec., per il Violino, non sono propriamente parlando che delle Sonate, accompagnate da un secondo Violino e da un Violoncello. Mozart, Pleyel ed altri hanno composto de' Trio concertati per due Violini e Violoncello, o per Violino, Viola e Violoncello. Mozart e Beethoven hanno composto de' bellissimi Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello. I Trio per istrumenti da fiato fanno poco effetto; ne esistono alcune opere per tre Flauti.

TRIPLA,
TRIPLA DI CROME,
TRIPLA DI MINIME,
TRIPLA DI SEMIMINIME, } *V.* TEMPO.

TRIPLICATO, adj. *V.* INTERVALLO.

TRIPOLA, O TRIPLA, *V.* TEMPO. Complicatissima era la spiegazione delle *Tripole antiche*, ora affatto fuor d'uso. Chi ne vuole avere una completa cognizione, vegga il lunghissimo articolo nel Dizionario di Brossard, art. *Triple.*

TRIS DIAPASON. Tre Ottave. Vigesima seconda.

TRITE. Seconda corda de' Tetracordi più acuti dell'antico sistema greco. *V.* la Tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI.

TRITE DIEZEUGMENON. Nome greco della seconda corda del Tetracordo *diezeugmenon.*

TRITE HYPERBOLAEON. Così chiamavano gli antichi Greci il nostro *fa* chiave di Violino primo spazio. *V.* la tabella de' Tetracordi nell'articolo GRECI ANTICHI.

TRITE SYNEMMENON. Antico nome greco del nostro *si* ♭ chiave di Basso sopra le righe.

TRITONOS. Nome greco dell'Intervallo di tre tuoni interi, o sia della Quarta eccedente.

TRIVIALE, adj., è quello che non si distingue come bello nè co-

me grande. Oggetti che mancano del bello, del sublime, e del commovente, non fermano la nostra attenzione, e non interessano.

TROCHEO, s. m. *V.* METRO.

TROMBA, s. f. Istrumento da fiato senza buchi, composto d'un tubo d'ottone d'egual larghezza, incominciando dall'imboccatura al padiglione, e ripiegato due volte, onde poterlo, sonando, tenere comodamente.

La Tromba è ordinariamente d'un'Ottava più alta del Corno, con cui ha molte qualità comuni (*v.* CORNO DI CACCIA). Si sona la Tromba in due maniere: in modo dolce come lo stesso Corno, ovvero con suono forte, misto di colpi di lingua, all'uso militare.

Abili sonatori eseguiscono ogni sorta d'Arie e passi su questo strumento limitato, non eccettuate le volatine leggiere della Polacca.

È da notarsi che rari sono i sonatori, i quali cavano più di quattro suoni bassi delle Trombe in *fa* ed in *sol*, cioè: *sol, do, mi, sol,* che corrispondono su questi strumenti a *do, fa, la, do*, ed a *re, sol, si, re.* Laonde que' Compositori che scrivono per le Trombe in *fa* ed in *sol* come per le altre Trombe, possono essere certi che i suoni più alti dei suaccennati non saranno eseguiti. Egli è perciò meglio di servirsi per i pezzi di musica in *fa* delle Trombe in *do* o *si* ♭, e per i pezzi di musica in *sol* delle Trombe in *re* o *do*, a norma che la modulazione del componimento lo richiedono. Generalmente si può scrivere per le Trombe in *do* o *re* sino al *sol* sopra le righe, che corrisponde al *sol* e *la;* per la Tromba in *mi* ♭ e *mi* sino al *mi* quarto spazio, corrispondente al *sol, sol* ♯*;* per quelle in *fa* e *sol* (essendo la Tromba in *sol alto* la più usitata in orchestra), sino al *sol* seconda riga, che corrisponde al *do re;* per le solite Trombe in *la* e *si* ♭ *bassi,* si scrive facilmente sino al *sol* sopra le righe (= *mi, fa*). La Tromba in *sol alto* fa miglior effetto de'la Cornetta nel medesimo tuono, in cui la supplisce assai bene.

Nelle musiche a piena orchestra s'impiegano per lo meno due Trombe, cioè una *prima* e una *seconda.* Scrivendo delle marcie e *fanfares* per quattro Trombe, si dà alla terza il nome di *Principale,* attesochè questa eseguisce i passi rapidi a doppio e triplice colpo di lingua, gli arpeggi che riempiono la parte intermedia. La quarta chiamasi *Toccato* (in lingua francese *toquet* o *doquet*), e fa per lo più le veci de' Timpani in mancanza de' medesimi.

Il sig. Weidinger, Virtuoso di camera di S. M. l'Imperatore d'Austria, ha provvisto la Tromba di chiavi, ed eseguisce su la medesima il

più difficili concerti (*). L'Inglese Halliday ne fabbricò anch'egli una con sei chiavi, chiamandola *Bugle-Horn*. Il Sig. Legram a Parigi, Capobanda del 70 regg. d'infanteria della Guardia reale, provvide la Tromba d'un incastro a molle (*coulisse à ressort*), movibile col pollice della mano destra, cavandone facilmente tutt' i semituoni dal *sol* chiave di Violino sotto le righe al *do* sopracuto. Simili strumenti, cioè, Trombe con animelle da comprimersi col secondo e terzo dito della mano destra, furono fabbricati dal Sig. Schuster a Lipsia. I fogli parlano anco di una Tromba a chiave *di legno*, che sarà mandata (1825) all'esposizione di Harlem, destinata a supplire alle Trombe di rame dello stesso genere, coll'economia di una metà del prezzo. Una riunione d'artisti ha esaminato e provato questo strumento, e dopo averne riconosciuto il merito, gli ha conferito il nome di *Tuba-Dupré*.

La Tromba ha un suono eroico, guerriero ed esultante. Innalza la magnificenza festiva, ed il brio della musica, e s'unisce assai bene coi solenni Timpani. Sul teatro s'adoperano ne' pezzi di sentimenti forti, brillanti, ne' Cori, Finali ec.

TROMBA. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, di due piedi, che serve d'unisono al Principale.

TROMBA ARGIVA, *V.* SALPINX.

TROMBA CELTICA, *V.* CARNIX.

TROMBA CHINESE. Fr. Gemelli dice, nel III Tomo de' suoi *Viaggi*, che i Chinesi usano tale strumento di legno da essi molto stimato, cerchiato d'anelli d'oro, della lunghezza d'un palmo, che a poco a poco dilatandosi, forma una campana di lunghezza di tre piedi.

TROMBA DI CACCIA. Antico nome del Corno di caccia. V. *Praetor. Syntag. music.* Ci ha pur un registro d'Organo di tal nome. *V.* CORNO INGLESE.

TROMBA DI ZUCCA. I villani di Gaeta sogliono prendere una lunga zucca e porvi una Zampogna nella parte più angusta; e della parte più larga, togliendone una parte, si viene a formare una specie di corno bovino, che rende un suono rauco e tremante.

TROMBA DUTTILE. *V.* TROMBONE.

(*) Il Capobanda del qui stazionato reggimento d'Ulani Imperatore, signor Giuseppe Tomaschu, presentemente anco Prima Tromba dell'orchestra della *Scala*, si distingue pur egli come valente sonatore di Tromba a chiavi.

TROMBA GALLICA. *V.* CARNIX.

TROMBA MARINA, o VIOLITROMBA. Antico strumento da arco fuor d'uso, di suono forte e di forma triangolare, lungo sette piedi, armato d'una sola corda di budello, appoggiata sovra un ponticello simile ad una scarpa. Anticamente chiamavasi anche col nome di *Timpanischiza*, e sovente era armata di due o tre corde più acute ancora.

Si dà pure il nome di *Tromba marina parlante* ad un tubo conico d'ottone con padiglione lungo, che si usa nelle lontananze per rinforzare la voce.

TROMBA MEDIA. Antica Tromba greca di giunco e di suono grave.

TROMBA PAFLAGONICA. Antico strumento greco di suono grave con un padiglione somigliante ad una testa di bue.

TROMBA ROMANA antica. Questo strumento di forma dritta terminava in un'apertura più larga ed alquanto ripiegata, come si scorge da molte medaglie e marmi antichi. Con tale Tromba viene rappresentata la Fama, e sì fatte Trombe vedonsi scolpite nella Colonna Trajana.

TROMBETTA, s. f. Tromba di minor dimensione della solita.

TROMBETTA, s. m. Sonatore di Tromba.

I Sonatori di Tromba in Germania furono ne' tempi passati classificati in così detti *ammaestrati* e non *ammaestrati*. I primi formavano una specie di Maestranza o Corpo, a cui dati vennero de' privilegi dagl'Imperatori Ferdinando II, III, Carlo VI, Francesco I, e finalmente da Giuseppe II. Le leggi e gli statuti di tal Corpo portavano, che colui il quale volea esserne membro, vi entrasse in qualità di garzone, o sia apprendente, e dopo un determinato tempo ne venisse congedato; più, che non potesse esercitare la sua professione se non che co' suoi colleghi d'arte, e giammai cogli allievi di scuola estranea a loro.

TROMBETTARE, v. a. Sonare la Tromba.

TROMBETTATORE, s. m. } Sonatore di Tromba.
TROMBETTIERE, s. m. }

TROMBETTINO, s. m. Tromba piccola.

TROMBONE, o TROMBA DUTTILE. Questo strumento da fiato d'ottone senza buchi, con larga imboccatura, ha tuttora quasi la medesima forma che avea tre secoli fa, cioè, di tubi ripiegati, introdotti in una pompa che li ricuopre sopra una larghezza di circa 25 pollici,

i quali, tenendo il pezzo principale colla mano sinistra, s'allungano e si raccorciano a piacere, e danno il mezzo di rendere i suoni acuti e gravi della sua dimensione (v. anche l'articolo ISTRUMENTI DA FIATO).

Alcuni secoli sono si usavano quattro differenti dimensioni di Tromboni, ed Oltremonte s'adoperano tuttora il *Trombone Alto, Tenore* e *Basso* (quello di *Soprano* è raro assai). In Italia si usa solo il Trombone Basso, per il quale si scrive ordinariamente dal *fa* chiave di Basso sotto le righe al *fa* sua seconda Ottava; ma non tutti possono intuonare bene gli ultimi due suoni *mi* e *fa*.

Il Trombone è atto all'espressione più solenne, e produce un bellissimo effetto ne' Cori guerrieri e religiosi, nelle Marcie trionfali, ed allorchè si fanno alzare gli spiriti dalle loro tombe e parlare a' vivi. I suoi accenti velati da' *sordini*, s'uniscono perfettamente a' canti funebri. Le Note larghe gli convengono più assai che i passi rapidi, ed un sol Trombone Basso è sufficiente per un' Orchestra non troppo numerosa.

TROMBONE. Registro d'organo di canne a lingua, aperto, di 8 piedi, che serve d'unisono al Principale.

TROPI, erano anticamente: 1) certe formole melodiche, estese per la cognizione degli otto tuoni ecclesiastici, alcuni de' quali n'aveano varie, dette *Differenze* perchè differivano fra di loro (*). Gli antichi, smaniosi quanto mai di mettere i loro precetti in versi, fecero succedere tali Tropi dietro l'ordine de' tuoni sotto certe allegorie, p. e. *Adam primus homo* indicava il Tropo del primo tuono, con cinque Differenze; *Noe secundus,* quello del secondo tuono, senza Differenza; *Tertius Abraham,* quello del terzo, con tre Differenze; *Quatuor Evangelistae,* quello del quarto con quattro Differenze; *Quinque libri Mosis,* quello del quinto con una sola; *Sex hydriae positae,* quello del sesto, pure con una sola; *Septem Scholae sunt artes,* quello del settimo con cinque Differenze; *Sed octo sunt partes,* quello dell'ottavo con tre Differenze. Finalmente si avea ancora il *Tropo preregrino,* come nono tuono in cui, a motivo del suo raro uso, non avea luogo Differenza alcuna. 2) I Tropi erano pure anticamente una specie di canto inserito fra due canti maggiori per alternare, e consistevano originariamente in un solo verso, od al più in

(*) Nel medio evo la parola *Tropo* equivaleva alla parola *Modo.* Il Padre Martini (*Stor. della Mus.* T. I, p. 386) dimostra persino che il vocabolo *Tropus* abbia significato tutti gli otto Tuoni ecclesiastici.

due. Col tempo furono inseriti nell' intermedio delle Epistole, e nel medio evo chiamavansi *Ornaturas*, o *Farcituras*.

TROUBADOURS (franc.), Trovatori. *V.* CANTORI PROVENZALI.

TUBA. Antichissimo strumento da fiato senza buchi, o sia specie di Tromba egiziana, che alcuni vogliono inventata da Osiride.

TSELSELIM. Si crede che questo strumento musicale degli Ebrei antichi sia stato un Cimbalo a sonagli.

TUBA-DUPRÉ. *V.* TROMBA.

TUBA HERCOTECNICA. Nome dato dal celebre matematico prussiano Cristiano Otter ad uno strumento da fiato da lui fabbricato nel secolo XVII per il Re di Danimarca, il quale ne fu tanto contento, che fece stampare de' talleri di nuovo conio, e gliene regalò due cento. Così il Gerber nel suo nuovo Lessico degli artisti musicali.

TUBA MARINA. *V.* TROMBA MARINA.

TUONI APERTI. *V.* CORNO DI CACCIA.

TUONI DI CACCIA. Nome di picciole Ariette, che i bracchieri a cavallo sonano per guidare i cani nella caccia d' un cervo o d' altre bestie. Questi tuoni di caccia hanno ognuno un particolare significato, che i cani comprendono perfettamente. Essi servono a far conoscere le differenti circostanze della caccia, ed a comunicare a grandi distanze gli ordini di quelli che la dirigono. Queste Ariette, scritte in Tempo $\frac{6}{8}$ e di movimento vivo, hanno soltanto otto misure, e si eseguiscono sempre all' unisono.

I tuoni di caccia sono in numero di diciannove, e diconsi in lingua francese come segue:

1 *La quête.*
2 *L' échauffement de quête.*
3 *Le lancé.*
4 *La vue.*
5 *Le hourvari.*
6 *Le retour.*
7 *Le requête.*
8 *Le volcelet.*
9 *Le rapproché.*
10 *Le relancé.*
11 *Le débuché.*
12 *Le halali.*
13 *Le bat-l'eau.*

14 *La sortie de l' eau.*
15 *La retraite prise.*
16 *La retraite marquée.*
17 *L' appel simple.*
18 *La réponse à l' appel.*
19 *L' appel forcé.*

Il tuono di *halali* fu posto dall'Haydn nel suo Oratorio delle *Quattro Stagioni*, e dal Mehul nella Sinfonia del *Jeune Henri.*

TUONI ECCLESIASTICI. S. Ambrogio, arcivescovo di Milano, limitò nel secolo IV il canto ecclesiastico della Chiesa occidentale su i Modi dorico, frigio, lidio, e missolidio. S. Gregorio vi aggiunse in sul finire del secolo VI l'ipodorico, ipofrigio, ipolidio ed ipomissolidio; e fino da quel tempo in poi tali otto Modi degli antichi vennero detti gli otto *tuoni ecclesiastici*, essendo stabiliti all'uso dell'ecclesiastico canto. Quattro ne sono principali, e si chiamano *autentici*, e quattro a questi collaterali e compagni per supplemento diconsi *plagali* (*v.* anche l'articolo MODO). Nel loro ordine i Plagali sono pari, dispari gli Autentici: di modo che il primo, terzo, quinto e settimo sono gli Autentici, ed il secondo, quarto, sesto ed ottavo i Plagali. Si distinguono poi gli uni dagli altri nel modo seguente.

Quando nel canto d'un tuono si trova l'Ottava divisa armonicamente, e si modula alla Quinta sopra la Nota fondamentale, che nella musica chiamasi la prima del tuono, ed il grado più basso che s'incontra non discende di più di questa medesima Nota fondamentale; in tal caso quel dato tuono è autentico. Ma se l'Ottava trovasi divisa aritmeticamente, nel qual caso il canto discende sul bel principio o dopo poche Note al di sotto della Nota principale del tuono di tre gradi, o sia d'una Quarta, in allora il tuono è plagale. Per questo chi deve intuonare ne' tuoni autentici, prende la voce più bassa per la Nota principale del tuono, che serve ancora per la finale; ma trattandosi d'un tuono plagale, prende per la Nota principale del tuono presso a poco il centro di mezzo della voce; altrimente si esporrebbero le voci de' cantori o a sforzarsi od a non essere intese.

A tutti questi tuoni pertanto così regolati, sonovi ancora i corrispondenti che si praticano nell'Organo. Considerati però questi sotto il tuono musicale, spettar non possono che ad un dato tuono maggiore o minore. Sotto il tuono minore si considerano il primo, secondo, terzo e quarto; e sotto il tuono maggiore, il quinto, sesto, settimo ed ottavo; ond'è che propriamente si hanno due tuoni autentici e due

plagali nel tuono maggiore musicale, ed altrettanti egualmente nel tuono minore. Rispetto al tuono musicale si distinguono però l'ultimo di questi tuoni minori, cioè, il quarto, e l'ultimo de' maggiori, o sia l'ottavo, i quali hanno ancora una diversa cadenza.

Questi tuoni musicali che servono agli otto ecclesiastici, sono:

1 Tuono, *re maggiore.*
2 Tuono, *sol minore.*
3 Tuono, *la minore.*
4 Tuono, *la minore*, terminato alla Quinta con cadenza aritmetica.
5 Tuono, *do maggiore.*
6 Tuono, *fa maggiore.*
7 Tuono, *re maggiore.*
8 Tuono, *sol maggiore*, praticando però la modulazione alla quarta del tuono serve all'ottavo.

Non vengono poi sempre gli ecclesiastici Tuoni nel preciso grado intuonati de' musicali determinati, ma si trasportano per comodo dei cantori, ed allora chiamansi tuoni trasportati. Non devesi però in questi trasportati uscire dalle corde diatoniche corrispondenti, e possonsi trasportare una Quarta sopra, ovvero una Quinta sotto.

I principj dell'intuonazione de' Salmi per ciascheduno degli otto tuoni si rilevano dalla seguente spiegazione.

Il primo incomincia sulla Terza della Nota fondamentale del Tuono, ed ascende di grado, come: *fa, sol, la.*

Il secondo ed il terzo cominciano un grado al di sotto della Nota del tuono musicale, a questa vi ascendono di grado, quindi con un salto si portano alla Terza, come: *fa, sol, si* ♭ pel secondo tuono a suo luogo, e *sol, la, do* pel terzo.

Il quarto incomincia alla quarta Nota riguardo a quella con cui si termina la cadenza aritmetica di questo tuono, discende d'un grado, quindi ritorna alla medesima, come: *la, sol, la.*

Il quinto incomincia alla Nota fondamentale del Tuono, ed ascende per salto alla Terza ed alla Quinta, come: *do, mi, sol* quando è intuonato a suo luogo.

Il sesto comincia alla Nota del Tuono, ed ascende di grado alla Terza, come: *fa, sol, la,* nell'egual maniera come s'intuona il primo; e da questo si distingue pel processo del canto, e principalmente per la finale.

Il settimo incomincia alla Quarta sopra la Nota del Tuono, discende

d'un Semituono, quindi ritorna al Tuono, ed ascende d'un grado, come: *sol, fa, sol, la.*

L'ottavo finalmente incomincia alla Nota del Tuono ascendendo di grado, quindi con un salto si porta alla Quarta, come: *sol, la, do,* nell'egual maniera come si pratica nel principio del terzo Tuono, ed anche del secondo ad un altro centro. Si distinguono poi fra loro questi Tuoni dal progresso del canto e della finale.

Questi sono i principj delle intuonazioni ordinarie de' Salmi; ma rispetto all'intuonazione del mezzo e del fine, non solo si trova diversa in diversi Tuoni, ma varia anche moltissimo in ciascuno dei medesimi, secondo che è feriale, festiva o solenne, oltre tante altre variazioni per le intuonazioni pellegrine; ed il secondo e l'ottavo, nell'intuonazione solenne, ammettono una Nota di più anche sul bel principio del canto; cioè, in vece d'intuonare *sol, la, do,* s'intuona piuttosto *sol, la, sol, do.*

Per quanto poi riguarda il canto delle Messe, cioè per rispondere ai *Kyrie, Gloria* ec. spetta in prima, all'Organista dare l'intuonazione avanti il primo *Kyrie;* e perciò dev'egli distinguere quando la Messa sia da sonarsi del *semplice,* del *semidoppio,* del *doppio di prima classe,* del *doppio di seconda classe,* della *Madonna,* o degli *Angioli;* giacchè in questi diversi casi s'accompagna coll'Organo la Messa giusta la norma seguente:

Messa del semplice. Kyrie in ottavo tuono, che d'ordinario si sona a suo luogo, cioè, in *sol* maggiore. *Gloria* e *Sanctus* in secondo, o sia in *sol* minore, e la cadenza per gli *Agnus Dei* in primo, o sia *re* minore.

Messa di semidoppio. Kyrie in ottavo tuono, *Gloria* in primo, *Sanctus* ed *Agnus Dei* in quinto.

Messa del doppio di prima classe. Kyrie in quarto tuono, *Gloria* in ottavo, *Sanctus* in primo, e gli *Agnus Dei* in quinto.

Messa del doppio di seconda classe. Kyrie in primo tuono, *Gloria* in quarto, *Sanctus* in ottavo, che generalmente si trasporta d'una voce più basso, cioè in *fa;* e la cadenza per gli *Agnus Dei* in quinto, ma trasportato d'una Quinta più alto, per cui corrisponde al tuono musicale di *fa* maggiore.

Messa della Madonna. Kyrie in secondo tuono; *Gloria* in settimo, che d'ordinario si trasporta d'una voce o d'una Terza minore più alto; *Sanctus* ed *Agnus Dei* in quinto, trasportato almeno d'una Terza maggiore.

Messa degli Angeli. Si sona tutto in quinto tuono, ma trasportato più alto d'un grado od anche d'una Terza minore, vale a dire in *re* maggiore, o in *mi* ♭ parimente maggiore.

TUONI FINTI. *V.* FA FICTUM.

TUONI TRASPORTATI. *V.* TUONI ECCLESIASTICI.

TUONO, s. m. Questa parola significa un semplice suono, un Intervallo, un Modo; ma per maggior precisione si dice *suono* ad un semplice suono, *tuono* ad un Intervallo composto di due suoni in confronto, come *do, re* ec., non che alla nota o corda principale che si chiama *Tonica;* e *modo* a quello che determina e modifica la Scala.

Si attribuiscono ai tuoni de' caratteri particolari: di là nasce una ricca sorgente di varietà e di bellezze nelle modulazioni; di là nasce una diversità ed un'energia ammirabile nell'espressione; di là nasce finalmente la facoltà di eccitare differenti sentimenti cogli Accordi de' varj tuoni. Così p. e. il *do, re, mi* esprimono il gajo, il brillante, il marziale; il *mi* ♭, *fa,* esprimono bene il grave ed il religioso; a' sentimenti teneri convengono il *la, mi, si* ♭; a' dolorosi e lugubri, *fa minore;* il *la* ♭ è cupo assai, ed un celebre autore lo chiama *tuono di tomba* (*); il *re minore* è malinconico ec., anzi lo stesso tuono veste varj caratteri: il *do,* p. e. esprime parimente bene l'innocenza, la semplicità; il *mi* ♭ l'amore ec. In una parola, ogni Tuono, ogni Modo, ha i suoi particolari caratteri che conviene conoscere; è questo uno de' mezzi, che molto contribuiscono alla vera ed energica espressione musicale.

TUONO INTERO. Si usa tale espressione per distinguere nella Scala diatonica i gradi maggiori da' minori, che si chiamano Semituoni, ed i quali p. e. nella Scala diatonica naturale sono il *mi fa,* ed il *si do;* gli altri cinque sono Tuoni interi, che di nuovo si dividono, come i Semituoni, in Tuoni interi *maggiori* e *minori* (*v.* il seguente articolo).

(*) Questo Tuono trovasi rarissimamente e quasi mai nelle Opere in musica de' migliori Compositori passati a noi vicini; tanto più sovente si sente nelle Opere moderne, particolarmente prima della Stretta del Finale; non già perchè il testo lo richiede, ma per produrre un maggiore effetto colla Stretta in *do,* il qual tuono brioso contrasta molto col cupo dell'*Alafa.* L'intelligente riconosce subito tale artificio, ed essendo ormai divenuto troppo frequente, si può dire che tale contrasto non fa più nessun effetto, neppure sull'idiota.

TUONO MAGGIORE. Nella Scala armonica, esposta nell' articolo RAPPORTO DEGL' INTERVALLI, si sviluppano i gradi *do re* e *re mi*, i quali costituiscono un Tuono, in varj rapporti, cioè: *do re* come 9 : 8, e *re mi* come 9 : 10. Quest' ultimo rapporto è minore dell' altro di 80 : 81, o sia del comma sintonico. Risulta da ciò che nella Scala *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, i tuoni *do re* e *la si* chiamansi tuoni *maggiori*, ed i tuoni *re mi*, *sol la*, tuoni *minori*.

Tale differenza nasce anche dividendo armonicamente la Terza maggiore, p. e. *do mi*, dietro la maniera esposta nell' articolo DIVISIONE DE' RAPPORTI. Da simil processo il tuono *do re* avrà il rapporto 9 : 8, ed il tuono *re mi* 10 : 9.

Do		*Mi*
5	:	4
10 :	9 :	8
90 :	80 :	72
do :	*re* :	*mi*

La differenza nasce pure dall' addizione e sottrazione degl' Intervalli. Sommando p. e. un Tuono maggiore con un Tuono minore, risulta la Terza maggiore; e sottraendo da questa il Tuono maggiore, resta il Tuono minore.

$$
\begin{array}{rl}
\textit{do re} = & 9 : 8 \\
\textit{re mi} = & 10 : 9 \\
\hline
\textit{do mi} = & 90 : 72 \\
9) & 10 : 8 \\
2) & 5 : 4 = \textit{do mi}
\end{array}
$$

$$
\begin{array}{rl}
\textit{do mi} = & 5 : 4 \\
\textit{do re} = & 8 : 9 \\
\hline
 & 40 : 36 \\
4) & 10 : 9 = \textit{re mi}
\end{array}
$$

Comunemente si dà anche il nome di Tuono maggiore e minore al Modo maggiore e minore (*v.* TUONO).

INTERVALLI COI LORO TUONI INTERI MAGGIORI E MINORI E SEMITUONI MAGGIORI E MINORI

	Rapporto		Tuoni maggiori	Tuoni minori	Semituoni maggiori	Semituoni minori
L' Ottava	2 : 1	contiene	3	2	2	»
La Quinta	3 : 2		2	1	1	»
Quarta	4 : 3		1	1	1	»
Terza maggiore	5 : 4		1	1	»	»
Terza minore	6 : 5		1	»	1	»
Sesta maggiore	5 : 3		2	2	1	»
Sesta minore	8 : 5		2	1	2	»
Settima maggiore	15 : 8		3	2	1	»
Settima minore	9 : 5		3	1	2	»
Quinta diminuita	64 : 45		1	1	2	»
Quarta eccedente	45 : 32		2	1	»	»
Quinta eccedente	25 : 16		2	2	»	»
Quarta diminuita	32 : 25		1	»	2	»
Settima diminuita	128 : 75		2	1	3	»
Terza diminuita	256 : 225		»	»	2	»
Sesta eccedente	225 : 128		3	2	»	»
Seconda eccedente	75 : 64		1	»	»	1

Il Tuono maggiore . . 9 : 8 è composto del semituono minore e del limma maggiore.
Tuono minore . . 10 : 9 del semituono maggiore e minore.
Semituono maggiore 16 : 15 del semituono minore e del diesis.

TUONO MINORE. *V.* il precedente articolo.

TUONO RELATIVO, è quello che ha qualche analogia più o meno lontana col tuono principale. I relativi più prossimi a' tuoni maggiori sono il quinto ed il quarto maggiori, ed il sesto ed il terzo minori. Quelli de' tuoni minori sono: il terzo e sesto maggiori, ed il quarto e quinto minori.

TURCHIA (brevi cenni sulla musica in). Dietro recenti osservazioni, da alcuni dotti viaggiatori fatte in quelle contrade, risulta che i Turchi amano molto la musica, senza però metter in essa un valor d'arte. Presentemente appartiene al *bon ton* a Costantinopoli, il trovar gusto nella musica, e saper sonare qualche strumento. I Turchi più colti cantano poco ma cantano tanto più gl'incolti; e se i primi considerano come cosa che disonora il farsi sentire in pubblico per danaro, ciò nondimeno amano farsi sentire ne' circoli familiari, e nei loro *Harem*. Guy ha torto, s'egli crede che i Turchi siano senza alcuna teoria musicale. Vero è che la maggior parte impara a cantare e sonare a orecchio, e che i più esercitati improvvisano a loro grado; tuttavia hanno una regolare segnatura per i suoni, le loro melodie hanno un ritmo regolare, il loro canto ha una giusta intuonazione, e la loro esecuzione il Tempo conveniente. Per la segnatura dei loro suoni si servono, come gli antichi, de' numeri, e le loro canzoni popolari più conosciute sono notate in questo modo.

La musica turca si muove, come quella di tutte le nazioni che ignorano la vera arte, fra due estremi: essendo o dolce assai, ovvero estremamente rozza e fragorósa, e starebbe ben in confronto colla famosa musica de' montanari scozzesi. L'amore e la guerra sono gli eterni oggetti delle canzoni turche, e le loro armonie oltrepassano di rado l'Accordo di Dominante, o quello del Modo somigliante in minore, e viceversa. I canti erotici e militari si muovono sempre nel minore, cosa propria alle nazioni incolte nell'arte musicale.

Egli è per altro una cosa degna d'osservazione, che i Turchi, particolarmente i più abili, non si contentano di esprimere le loro melodie di sentimento tenero co' nostri tuoni interi e semituoni, ma v'inseriscono pur anco i quarti di tuono, e ne fanno una buona applicazione. Pochi sono però gli strumenti turcheschi, i quali siano capaci di tale divisione di quarti di tuono, ed il *Tambur*, strumento di lunghissimo manico, armato di otto corde metalliche, e sonato con un plettro del guscio di testudine, n'è manchevole in qualche parte.

I Turchi esprimono i loro lamenti amorosi, o sulla Chitarra, o sul

Salterio, oppure mercè il canto da quest' ultimo accompagnato. Ben di rado uniscono ad uno di questi strumenti un Flauto. Se non si risentono dell' amore, ne disperano, ed in allora le loro canzoni e la musica delle medesime diventano feroci e simili alla musica militare. La canzone popolare è sempre di contenuto militare, e piena di forti esplosioni d' infelice e disperato amore; quindi è che eseguita dall' incolto (il quale nell' Oriente ama generalmente più di disperare che di lamentare) somiglia sovente a forti gridi anzichè ad un canto vivo.

Appartiene alla decenza e magnificenza de' più ragguardevoli ufficiali d' avere intorno a sè molti musici. I principali strumenti musicali militari sono: l' Oboe, i Piatti, piccoli Tamburi d' ogni specie, il Tamburone, Ottavini, il Triangolo ec.; assai rari sono i Clarinetti, e ancor più i Fagotti. L' effetto de' medesimi è forte assai, ma si può chiamare piuttosto un rumore ritmico che vera musica. Il Tamburone, questo eccitatore dell' entusiasmo turco, vi osserva un rigoroso Tempo, ed alla fin fine ci ha qualche metodo in tanto fracasso. Tutti i pezzi di musica si somigliano in modo, che quando non si è esattamente attento, si crede di sentire eternamente la stessa cosa, come nella musica de' montanari scozzesi.

Sussiste fra i Turchi ed i Persiani un assai singolar uso religioso, unito ad una dolce musica. Ci ha una specie di Dervisci, detti *Mewlewi* (giratori), il cui ufficio è d' urlare sempre *Alla-hu, Alla-hu* (Dio Jehova) con terribili smorfie; i più divoti fra di loro fanno tale divozione, tenendo fra i denti un pezzo di ferro rovente, e soffiando fuori la bragia con veemenza tale, che ne saltano via le scintille; contemporaneamente si girano su un piede con incredibile velocità. A tale sacra cerimonia i Dervisci cantano alcuni cori all' unisono, accompagnati da un Flauto e da un piccolo Timpano, la cui dolce e divota musica ristora le forze de' giratori, se mai le perdono, sino a che l' infelice cade finalmente in terra del tutto esausto, e non di rado svenuto. Si accorre con gran venerazione; egli viene stimato beato; si cerca di rinforzarlo e di ristorarlo, finchè trovasi in istato di ritentare tali prove del suo timor di Dio.

Oltre gli strumenti di cui si è parlato sopra, si usano ancora più o meno in Turchia: il *Keman*, Violino simile al nostro; l' *ajakali Keman*, specie di Violino con un piede, che si sona a guisa del Basso; il *sine Keman*, o Viola d' amore; il *Rebab*, strumento d' arco con due corde; il summentovato *Tambur*; il *Mescal*, strumento di più canne ineguali, con una gradazione formante più Ottave, come il Flauto agre-

ste di Pane; il *Santur*, o sia Salterio con corde metalliche, che si sona con piccole verghe; il *Canun*, specie di Salterio con minuge, che in Serraglio dalle donne si sona con ditali di tartaruga, armati di punte di cocco; il *Daire*, che consiste in un cerchio lungo tre pollici, su cui da una sola parte è tesa la pelle: in cinque luoghi sono fissate su piccoli assi di ferro laminette rotonde d'ottone, che col loro tintinnio accompagnano il suono del percussore; e la *Pandura*.

Un tratto della storia turca (*v.* Cantimir. *Hist. Ott. T. III. p.* 101) mostra per altro quali grandi effetti questa nazione ascriva alla musica. Amurad IV prese d'assalto la città di Bagdad nel 1637, e fece passar a fil di spada una gran quantità di prigionieri Di già avea deliberato che non si avesse riguardo a nessuno, e si scannassero tutti gli abitanti, quando Schah Culi, l'orfeo della Persia, trovò maniera di presentarsi al fiero Sultano, cantando collo *seschta*, o Salterio (specie d'Arpa con sei corde) il tragico eccidio di Bagdad, ed il trionfo del vincitore. Fu sì flessibile e meraviglioso il concerto, che giunse ad ammollire il duro cuore di quel barbaro, il quale per compassione non potè frenare le lagrime. La strage venne sospesa, e l'eccellente sonatore salvò la vita ad un immenso popolo. Amurad condusselo seco a Costantinopoli con quattro altri abili sonatori. In fatti, soggiunge la storia, la musica persiana, creduta già sepolta sotto le mura di Bagdad, si sparse col mezzo di lui in tutta la Turchia.

TUTTA FORZA. Espressione introdotta nella musica moderna da alcuni anni in qua, per indicare un grado maggiore ancora del superlativo fortissimo!

TUTTI (abbrev. T.), indica l'ingresso di tutto il Coro musicale dopo l'esecuzione di un *a Solo*, ovvero delle voci di ripieno dopo una anteriore sospensione delle medesime, durante l'obbligazione d' una o più parti.

Ne' *Tutti* il Compositore spiega ordinariamente tutta la possanza dell'armonia, per stabilire de' contrasti tra le melodie graziose, i tratti eleganti e rapidi dello strumento che recita e gli effetti brillanti dell' orchestra.

U

UDITO, s. m. *V.* ORGANO UDITORIO.

UGAB. Sembra che questo sia stato il nome generale ebraico degli strumenti da fiato.

ULTIMA CONJUNCTARUM. Quarta corda del Tetracordo *synemmenon*. *V.* la tabella de' Tetracordi nell' articolo GRECI ANTICHI.

ULTIMA DIVISARUM. Quarta corda del Tetracordo *diezeugmenon*.

ULTIMA EXCELLENTIUM. Nome latino della Nota *nete hyperbolaeon* de' Tetracordi del sistema de' Greci antichi.

UNCA. Nome antico della Croma.

UNDA MARIS. Nome d' un Registro di canne d' anima, per lo più di otto piedi, accordato un po' più acuto degli altri, onde poter imitare il moto ondeggiante dell' acqua.

UNDECIMA, s. f. Intervallo di undici gradi, ovvero una Quarta distante d' un' Ottava del suo suono fondamentale. Considerata come Intervallo, richiede l'osservanza di tutto ciò che fu detto della Decima (*v.* tal articolo); rispetto al suo connesso armonico se ne parla nell' articolo ACCORDO D' UNDECIMA.

UNGHERIA (brevi cenni sulla musica in). Egli è verso il secolo IX che gli Ungaresi abbandonarono l' Asia per conquistare quella parte d' Europa che dopo d' allora hanno sempre occupata. Eglino amavano la musica come tutti gli altri popoli asiatici, e sembra che ne' primi tempi del loro stabilimento adoperassero soltanto strumenti asiatici, che erano quasi tutti da fiato.

Rilevasi da un diploma del Re Bela III del 1192, che questo Principe inviò un certo Elvino a Parigi per impararvi la musica. Forse venne a ciò indotto dalla seconda moglie che avea sposata nel 1186, la quale era Margherita, figlia di Luigi VII.

La musica ungarese rimase però nella mediocrità sino a' tempi di Mattia Corvino, figlio del famoso Corvino. Egli rese gli Ungaresi rivali delle altre nazioni nelle scienze e nelle arti, che egli medesimo coltivava. Il Nunzio pontificio, il quale nel 1483 venne a Buda per far la pace tra l' Imperatore Federico e Corvino, fece molti elogi a' cantanti della sua Cappella in una lettera scritta al Sovrano Pontefice.

Sotto i Re Ladislao VI e Luigi II la musica, benchè coltivata con sollecitudine, lo era con minor pompa; il numero degli artisti della Cappella di Corte venne diminuito.

Gli Ungaresi, come tutti gli altri popoli, avevano da principio un canto senza misura e senza modo, sovra una poesia non armonica. Del resto quasi tutte le nazioni, particolarmente quelle del Nord, amavano i suoni acuti e briosi; gli Ungaresi al contrario amavano i suoni medj e le misure lente. Il Canto regolato venne poi introdotto in Ungheria colla Religione cristiana e le belle lettere. Sotto il Re Stefano, varj Ungaresi si recarono da S. Gerardo loro vescovo, pregandolo di far ammaestrare i loro figliuoli nelle lettere. Il vescovo (così dice la storia della sua vita) mise questi ragazzi sotto la condotta di Walter, il quale lor fece fare tanti progressi nella grammatica e nella musica, che i nobili ed i magnati gli confidarono poi anco i loro.

L'Ungarese moderno balla molto, ed ama molto la danza, di modo che la sua musica nazionale è per così dire una musica da ballo. Questa è per lo più di carattere melanconico, ma sovente anco fragorosa ed invitatrice alla guerra. Gli Ungaresi amano i Modi minori, come i Russi; e se una danza comincia in maggiore, cade tosto nel minore. Oltre a ciò amano molto le Terzine.

Il *verbunkos* (danza per reclutare) è lento, fiero, e guerriero; forse ha qualche somiglianza colle antiche tragiche danze greche. La danza veloce è per contrario briosa, baccanale e molto faticosa, a cagione de' suoi rapidi passi e giri; il volgo ama con passione siffatta danza. Vi è poi un'altra danza ancora che tiene il mezzo fra entrambe.

La maggior parte di queste danze manifestano per altro un vestigio di primitiva ferocia e rozzezza. La parte armonica della musica è sovente senza alcuna legge dell'arte; giacchè i Zingari, i quali l'esercitano, nulla intendono della medesima, e sono naturalisti. Questi non amano di sentirsi nominare *Zigan* (zingari), e si danno piuttosto il nome di *ui-magyar* (nuovi Ungaresi). Essi hanno però non di rado dell'ingegno e non poco talento musicale; il loro metodo, la loro precisione nelle espressioni e transizioni, conseguenza del loro particolare orecchio e sentimento musicale, fanno sovente stupire il vero artista, e non sono punto facili da essere imitati da altri (*). I loro

(*) Mi ricordo ancora d'aver sentito in Ungheria, uno de' più famosi

Modi somigliano agli antichi eolio, ipodorio, ipoeolio e ipofrigio. Eglino sonano per lo più in *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, e *la minore*. I loro strumenti sono ordinariamente il Violino ed il Salterio tedesco. Il più antico strumento de' medesimi è però l'*haborn-sip*, specie di Piffero o Scialumò, che somiglia all'Oboe, ma è più corto, e strilla assai. Con tale strumento s'invitavano anticamente i nazionali alla leva in massa dal di sopra delle montagne; e siccome il Principe transilvano Ragoczy se ne serviva in campagna secondo l'antico costume, perciò chiamasi tuttora questo strumento *ragoczy-pfeife* (piffero ragociano). In alcuni distretti dell' Ungheria il popolo balla al suono di esso, che è altrettanto ruvido e barbaro, quanto la stessa musica della danza ragociana è un feroce miscuglio di suoni sconnessi. Riguardo a' Zingari è inoltre da notarsi, che da qualche tempo in qua esercitano pure gli strumenti da fiato, e particolarmente il Clarinetto, che ormai tiene il luogo del Salterio.

Un'altra particolarità della musica da ballo ungarese è quella che, ballando, marcano contemporaneamente la misura cogli speroni, battendoli l'uno all'altro. Anche le donne della classe comune e contadinesca che portano i *tcisma* (stivali a foggia ungarese) ballano in questo modo.

Gli Slavi che abitano una gran parte del paese, ed i Valacchi nella Transilvania amano molto la Zampogna. I Greci abitatori dell'Ungheria, amano pure la danza nazionale, ma eglino ne hanno una propria, del tutto differente della precedente, che viene accompagnata colla Pandura (il medesimo strumento che adoperano i Turchi). Se i nuovi Greci ballano in circolo colle ginocchia curve, i contadini valacchi saltellano, e saltano coi loro bastoni in giro, ciò che ha l'aspetto della danza d'orso.

Le canzoni nazionali ungaresi sono per lo più lamentevoli ed appassionate; molte però del basso popolo sono rozze, feroci ed oscene.

Ella è poi una cosa singolare che ogni Comitato (dipartimento) ungarese abbia, tanto nella musica da ballo quanto nelle canzoni, il suo proprio tuono ed il suo proprio testo distintivo.

Tutto quanto fu esposto finora è solo applicabile al basso popolo. Nelle città, fra i borghesi e la nobiltà, non che fra i facoltosi possi-

sonatori de' Zingari, il quale, senza conoscere neppure una Nota, improvvisava sul Violino alcuni passi d'un' estrema difficoltà tale, da sfidare un non comune concertista su questo strumento.

denti in campagna, si coltivano la musica nella medesima maniera che nelle altre città di Germania, d' Italia e di Francia. E siccome nelle colte società parlasi oltre la lingua ungarese e latina, anche la lingua tedesca, francese ed italiana, così pure la musica è la medesima che praticano queste ultime nazioni. La musica di chiesa è però trascurata, come da per tutto, e solo ad Eisenstadt, residenza del Principe Esterhazy, sussiste ancora il resto della Cappella, tanto splendida in addietro sotto la direzione di Giuseppe Haydn, che eseguisce della buona musica di chiesa, assai favorita dal sullodato Principe.

In alcune città d' Ungheria, come p. e. a Presburgo, mia patria, ed altrove, sussistono da molto tempo alcune scuole di musica.

Il primo padre musicale della famosa stirpe dei Bach, Ignazio Pleyel, Giuseppe Weigl ed altri distinti Compositori di musica sono nati in Ungheria. Il giovine Liszt, pure Ungarese, il quale presentemente (1826) ha soli tredici anni, vien detto un secondo Mozart. Egli sona i più difficili pezzi di musica, ed improvvisa con gran maestria. In Germania, in Francia ed in Inghilterra eccitò la generale ammirazione (*).

UNICHORDUM. Nome della Tromba marina.

UNIONE DE' REGISTRI. L'unione dei due registri della voce umana, dev' essere prodotta generalmente dallo studio e dagli ajuti dell'arte. Consiste nell'esercizio giornaliero di ritenere le voci di petto, e di forzare a poco a poco la corda nemica di testa, per render quelle nel miglior modo possibile eguale a questa. Nel caso però che le voci di petto fossero più deboli di quelle di testa, conviene rinforzare l'intuonazione delle ultime corde di petto, ed in proporzione unirvi le prime del Falsetto ec.

UNISONO, s. m. (abbrev. *unis.*). Rapporto di due suoni della stessa quantità (cioè d'eguale altezza e gravità). L'unisono nasce quindi da un egual numero di oscillazioni di due corpi vibranti in ugual spazio di tempo. Se dunque una corda, facendo 100 vibrazioni in un minuto secondo, rende il *do*, un' altra corda della medesima lunghezza, grossezza e tensione, farà in pari tempo lo stesso numero d'oscillazioni, e renderà lo stesso *do*; laonde dicesi l' Unisono = 1 : 1. Essendo dunque tale rapporto eguale (ratio aequalitatis) il più intelligibile, così l'Unisono sarà pure la prima e più perfetta consonanza

(*) L'anno scorso (1825) compose un' Opera in musica a Parigi, la quale, per quel che si dice, non ebbe grand' incontro.

(*v.* gli articoli CONSONANZA e DISSONANZA). Gli antichi teoretici distinguevano l' *Unisonum desolatum* e l' *Unisonum acutum*. Sotto il primo intendevano l' Unisono nel senso più stretto, vale a dire, un singolo suono, senza paragone con un altro; sotto il secondo quello che al presente dicesi Unisono (secondo l' anzidetta spiegazione), nel qual senso direbbesi forse meglio *equisono*, come già propose Walther nel suo Lessico. Molto si è conteso se l' Unisono sia d' annoverarsi fra gl' Intervalli, o no. La decisione di tal lite dipende dall' idea che si dà alla parola *Intervallo*. Se questo è *la distanza d' una Nota all' altra*, l' Unisono non sarà certamente un Intervallo; ma in allora nè anche la Prima eccedente lo sarebbe, trovandovi pur essa sul medesimo grado. Se l' intervallo è il *rapporto di suoni fra sè riguardo alla loro acutezza e gravità*, anco l' Unisono sarà da considerarsi tale, costituendo pur esso un tale rapporto, cioè il rapporto d' uguale acutezza e gravità, come la Prima eccedente costituisce il rapporto d' ineguale acutezza e gravità. La differenza poi fra l' Unisono e la Prima è questa: 1) La Prima è sempre il primo e più grave suono ed appunto il soprammentovato *Unisonus desolatus*, diventando solo Unisono dal raddoppiamento, quest' ultimo può aver luogo nelle composizioni a più voci anco nella Seconda, Terza, Quarta ec. 2). La Prima può essere accresciuta di semituono senza cangiar perciò la sua natura, occupando sempre lo stesso grado; l' Unisono al contrario non può essere nè accresciuto nè abbassato senza perdere la sua qualità: un Unisono eccedente è una manifesta contraddizione. Talvolta però fa le veci dell' Ottava, ed in allora è soggetto alle medesime regole di quest' ultima.

La parola *Unisono* od *Unis.* (abbrev.) scrivesi nella Parte d' Organo per indicarne che le Note sieno sonate senz' accompagnamento, e raddoppiate soltanto le Ottave.

Unisono od *Unis.* scritto in una Partitura, indica che debbansi sonare o copiare l' istesse Note che sono scritte nella linea superiore.

UNITÀ, s. f. L' unità è il primo dei due gran principj, su cui riposa l' armonia, non solo nella musica, ma in tutte le arti.

Senz' unità non v' è suono, accordo, cadenza, frase, periodo e pezzo. Coll' unità e varietà si guida il tutto nelle arti, e in ciascuna delle loro parti. Esse sono le due bilance, di cui l' uomo di genio fa un continuo uso.

Quel precetto il quale prescrive che l' azione sia una, e che l' interesse si porti sempre sul medesimo oggetto, s' applica perfettamente

alle composizioni musicali. Il tema della musica forma da sè solo una intera Sinfonia, e se le sue modulazioni sono preparate con arte, se felici cangiamenti nell'armonia gli danno varietà ne' suoi ritorni, se la gradazione delle semitinte precede i grandi effetti, non si dee temere che le ripetizioni del Tema molestino gli uditori, anzi si sentiranno sempre con nuovo piacere. Presso i gran maestri dell'arte trovasi una infinità di pezzi composti da un solo *motivo*. Quale unità nell'andamento di tali composizioni! Il tutto si lega al soggetto; nulla di strano e d'inconveniente in tale discorso: è questo una catena di cui non si potrebbe levare un anello senza distruggerla. Appartiene al solo uomo di genio, al dotto compositore di compiere questo lavoro, altrettanto mirabile che difficile.

Questa regola, la quale vuole che si conservi l'unità d'idee in una composizione, non è senza eccezione. Se p. e. un'Aria od una Sinfonia offre una serie d'immagini variate, il Compositore dee necessariamente aver ricorso a differenti melodie, onde conformarsi al disegno del poeta. Pezzi simili richiedono però d'essere condotti con arte infinita, per non cader male a proposito in una specie di *pot-pourri*. Del resto anche qui mostrasi non di rado l'ingegnoso e dotto Compositore, unendo due o tre differenti *motivi* in un solo. In generale si può asserire che colui il quale non conosce a fondo i misteri dell'armonia, non darà mai alle sue composizioni quella perfezione e quella preziosa unità, che tanto contribuisce alla loro forza ed aggradevolezza.

UOMO. *Primo Uomo. V.* SOPRANO.

URANION, s. m. Questo strumento, inventato nel 1810 dal sig. Buschmann nella Sassonia, somiglia al Melodion. Esso è lungo 4 piedi, largo due, e alto uno e mezzo; ha un'estensione di cinque Ottave e mezzo, incominciando dal *fa* Chiave di Basso sotto le righe tagliato quattro volte. Il suo cilindro è coperto di panno, e viene messo in moto da una ruota e pedaliera. La principale cosa dell'Uranion si è, che il suo aggradevolissimo suono si cava mediante un fregamento del legno, e non del metallo o cristallo. Esso produce anche un assai bel crescendo al forte.

UT. Prima sillaba dell'antica solmisazione, detta in oggi *do* (*V.* SOLMISAZIONE). Il moderno solfeggio francese comincia pure colla sillaba *ut*.

UT FA. *V.* FA UT.

UT QUEANT LAXIS. Nell'articolo SOLMISAZIONE si è parlato a

lungo di tale inno, e della sua applicazione nella musica. E qui cade in acconcio una delle belle invenzioni musicali.

Piace ad alcuni di negare affatto la derivazione della Scala musicale di tal inno, dicendo *esser evidente* che i nomi monosillabi che indicano i suoni, furono messi a bello studio in quest'inno da un zelante cristiano, onde santificare in certo modo i nomi profani delle Note. Codesti autori tengono dunque *per certo*, che i nomi della Scala vennero presi nell'antica lingua celtica, che è quasi tutta monosillabica; che lo stesso Pitagora ne abbia preso il suo sistema fisico-planetario, ed il dogma della metempsicosi, il quale era proprio e particolare de' Druidi.

Si senta che cosa dice il Sig. Poinsinet de Sivry nella sua Opera intitolata: *Origine des premières societés.*

Ut viene dal Theu*t*, o Theu*t*ates de' Celti o dal Tha*ut* degli Egizj, che corrisponde a Saturno.

Re da *Ares*, che corrisponde a Marte.

Mi da Og*mi*, che significa Mercurio.

Fa dalla parola araba *fa* (bocca, ingresso), è per estensione Venere, che è l'ingresso della vita.

Sol è il Sole.

La corrisponde alla Luna, essendo *la* l'articolo per eccellenza presso i Celti, e la Luna il solo grand'astro della notte, almeno per i nostri occhi, come il Sole è il grand'astro del giorno.

UT RE. *V.* RE UT.

UT SOL. *V.* SOL UT.

V

V. Questa lettera è un'abbreviazione delle parole *Violino, Volti*; raddoppiata (W), indica: *Violini*; unita al *S* (V. S.), significa: *volti subito.*

VALACCA (musica). *V.* TRANSILVANIA.

VALOR DELLE NOTE. Durata del suono, determinata dalla varia figura delle Note (*v.* NOTE).

VALZ. *V.* WALZER.

VARIARE, v. a. Aggiungere ad un canto semplice degli orna-

menti, o dividendo le Note di maggior valore in altre di minor valore, cangiando talora anche qualche cosa nell'accento, o nella forza ec. Simile procedimento si pratica particolarmente, quando una cantilena presentasi più d'una volta, o quando si ripete un pezzo di musica. Per far ciò richiedesi cognizione d'armonia, facilità d'esecuzione, fantasia, sentimento e gusto.

Non è menomamente permesso di variare in un *Tutto, Pieno*, o nelle Parti d'accompagnamento; la Parte concertata è solo quella a cui è permesso di variare; nè si varia se non dopo aver fatto sentire la semplice melodia, poichè senza di ciò l'uditore non sa se sia tema o variazioni.

VARIAZIONI, s. f. pl. Ordinariamente s'intende un componimento musicale, in cui una cantilena, che dicesi *Tema*, viene abbellita successivamente in varie forme (*v.* pure l'articolo precedente).

S'intende da sè che tale cantilena, o sia il *tema* debb'essere semplice, ma non è condizione assoluta che sia anche bella. I gran maestri dell'arte scelgono talvolta per capriccio una cantilena trivialissima, od alcuni pochi suoni staccati, che in sè nulla dicono, ma che variano in maniera tale, che diventa uno dei più bei e più magnifici quadri. In generale però i temi presi nelle arie favorite e conosciute piacciono di più nelle Variazioni, che i temi composti espressamente. I primi fanno un'impressione più viva sugli uditori, i quali vi s'attaccano e li seguono più facilmente nel labirinto delle figure, e nelle brillanti follie delle Variazioni.

Nulla è più facile che il comporre Variazioni all'uso solito; basta impadronirsi d'un Tema inventato da un altro, e fargli subire tutte le metamorfosi d'uso, ora in figure di Crome, Semicrome, ora in Terzine e Sestine, ora con qualche Basso figurato, poscia Arpeggi, Ottave, senza dimenticare l'Adagio nel Modo somigliante ed il Tempo di Polacca ec. Si potrebbe dire che niente è meno variato che siffatte Variazioni. Ma un Tema variato, abbenchè sterile di sua natura, cessa d'esserlo sotto le mani d'un abile Compositore e contrappuntista. Le XXX Variazioni di Gio. Sebastiano Bach sarebbero state a bastanza per far iscrivere il suo nome nel tempio della memoria. E così Haydn, Vogler, Beethoven, Mozart, Cramer, e recentemente Sua Em. il Cardinale Arciduca I. R. Rodolfo ne hanno dato degli esempj, che sono altrettanti capi d'opera.

VARIETÀ, s. f. La bellezza d'un lavoro d'arte manifestasi nella sua varietà; ma tale varietà dee nascere nel seno dell'unità.

Un componimento musicale avrà varietà, essendo ricco d'idee e d'immagini. Simile qualità consiste però sovente nella differenza delle forme, data agli elementi della principale cantilena (*v.* CONDOTTA. UNITÀ).

VAUDEVILLE (franc.) Piccola poesia per lo più di carattere faceto o satirico, alla quale s'adattano delle melodie già note, o analoghe alla situazione, o in contrasto con essa; in ogni caso però la musica deve aumentare l'effetto immaginato. Il suo soggetto è una parodia d'una commedia recitata con esito buono o cattivo, ovvero un avvenimento notabile del giorno, che presta argomento ai satirici, o a divertire chi lo ascolta. Pochi giorni dopo l'esecuzione della *Creazione* di Haydn, comparve un *Vaudeville* intitolato: *la Récréation*. Dopo la prima recita della *Vestale* di Spontini, si rappresentò una parodia: *la Marchande de modes*, che svelò tutt'i difetti del libro. Il nome dell'autore rimase ignoto per molto tempo; eccitò poi non poca meraviglia, allorquando si seppe che Jouy, lo stesso poeta della *Vestale*, era pure l'autore della parodia.

Il *Vaudeville* appartiene secondo Rousseau esclusivamente a' Francesi, e la melodia è, secondo lui, poco musicale, e ordinariamente senza gusto e senza ritmo. Sembra però che Rousseau si mostri anche in tal giudizio, come al solito, troppo disprezzatore della musica francese, giacchè si conoscono de' *Vaudevilles* che non meritano tale rimprovero.

È opinione generale che del *Vaudeville* fosse inventore un certo Basselin, follone di Vire nella Normandia; e servendo simili canti alle danze che solitamente eseguivansi nel *Val-de-Vire*, furono chiamati in origine (dicesi) *vaux-de-vire*, indi, per corruzione *Vaudevilles*.

VELATO, adj. *V.* VOCE.

VENTILABRO, s. m. Nome delle valvole, per cui si aprono e si chiudono i canali del somiere all'ingresso del vento. *V.* ORGANO.

VERBUNKOS. *V.* UNGHERIA.

VERITÀ D'ARTE. L'autore dell'Opera *Essai sur l'expression en musique* dice a tal riguardo come segue: » *Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts; c'est à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en l'imitant; tous les arts font pour cela une espèce de pacte avec l'ame et les sens qu'ils affectent; ce pacte consiste à demander des licences et à promettre des plaisirs, qu'ils ne donneraient pas sans licences heureuses* ».

La poesia ama di parlare in versi, per mezzo di immagini e con un tuono più elevato che la natura. La pittura innalza parimente il tuono de' colori, e corregge i suoi modelli. La musica anch'essa prende simili licenze; essa sostiene la voce con accompagnamenti, fa delle cadenze ec., lo che non sussiste nella natura. Ciò altera certamente la verità dell'imitazione, ma ne aumenta la bellezza, e dà alla copia un incanto che la natura rifiutò all'originale. E tale incanto sarà ancora maggiore dove sia la musica unita alla poesia.

VERRILLON. Antico strumento composto di otto a dieci bicchieri, scelti dietro la Scala diatonica, ovvero accordati dietro la medesima riempiendoli coll'acqua; tale strumento posto sopra un'asse coperta di panno, si sona con un picciolo bastoncino, pure rivestito di panno.

VERSETTO, s. m. Si usa dividere il *Gloria*, un *Salmo* ec. in varj pezzi di *ripieno* ed in altri *a solo*, *a due* ec. Quest' ultimi i quali altro non sono che specie d'Arie, e ne hanno la forma, chiamansi *versetti*.

Quando nella Messa, Vespro od altra funzione alternativamente si spezzano il *Kyrie*, *Gloria*, *Dixit* ec., di modo che una parte ne canta il Coro, e per l'altra risponde l'Organo; queste risposte, o siano intercalari diconsi *versetti*, i quali non sono quasi altro che picciole cadenze, o piccioli periodi musicali, fughette ec., sonate estemporaneamente, o composte, stampate sotto questo nome.

VESPERO, s. m. Una delle sette ore canoniche. Fu così chiamata dalla stella *vesper*, poichè tali preci si sogliono cantare verso il tramontare del Sole.

VIBRATO, adj., marcato fortemente.

VIBRAZIONE, s. f. *V.* SUONO.

VIBRAZIONE DI VOCE. Parte d'esecuzione della Messa di voce, presa dal mezzo al fine.

VIELLE (franc.). Antichissimo strumento di corda, che si sona col mezzo di tasti e di una ruota a guisa d'arco, che si fa girare con una manovella. Tale strumento, favorito da' piccoli Savojardi, serve d'orchestra per la lanterna magica, e per le danze delle marmotte.

VIGESIMA SECONDA, }
VIGESIMA SESTA, } Registri d'Organo. *V.* ORGANO.
VIGESIMA NONA, }

VIGOROSO, adj. Suono forte e fermo. *V.* STILE VIGOROSO. ARCO VIGOROSO.

VILLANCICO, s. m. (spagn.). Specie di oda sacra che in Ispagna cantasi in chiesa nella festa di Natale.

VILLANELLA, s. f. Antica danza campestre, accompagnata dal canto.

VIOLA, s. f. Questo strumento che è tanto in uso, e che nelle musiche a piena orchestra fa una delle quattro voci principali, non differisce dal Violino riguardo al suo trattamento; se ne distingue però per una mole maggiore, per l'accordatura delle sue quattro corde (le due ultime delle quali sono ricoperte di fili di metallo) in *do* Chiave di Basso secondo spazio, per le sue Quinte *sol, re, la,* e particolarmente per la qualità del suono, che riesce differente a cagione della maggior mole e delle corde meno tese. Per causa di tale accordatura si scrive la Parte della Viola in chiave d'Alto, e per la medesima ragione ha anco il nome di *Alto-Viola* (*v.* VIOLA TENORE).

Delle parti costitutive della Viola parlasi nell'articolo ISTRUMENTI.

La Viola fu sempre negletta da' Compositori dell'antica Scuola: egli si limitarono a farle raddoppiare le parti del basso all'Ottava, confidandole talvolta alcune note perdute di puro ripieno senza disegno e movimento. Haydn e Mozart, persuasi dell'importanza di questa Parte, la nobilitarono, facendola comparire d'una maniera essenziale all'esecuzione della loro melodiosa e dotta musica. La Viola ottenne finalmente il grado che le apparteneva, e che occupa presentemente ne' lavori di distinti Compositori. I suoni teneri e melanconici della Viola fanno un ottimo effetto nell'andamento delle Parti intermedie, e si accordano assai bene col Clarinetto, col Corno, col Fagotto; i suoi arpeggi armoniosi si legano a quelli del secondo Violino, e se questo va all'unisono o all'ottava col primo Violino, la Viola presentasi naturalmente a rimpiazzarlo. Essa non teme neppure di mostrarsi in prima linea, eseguendo degli *a soli,* od accompagnamenti lavorati; talvolta piglia affatto le parti de' Violini. Nell'Opera *Uthal* di Mehul, la Viola è lo strumento principale.

VIOLA. Registro d'Organo di canne d'anima, aperto, di 4 piedi, che serve d'unisono all' Ottava.

VIOLA BASTARDA. Antichissima specie della Viola da gamba, che avea sei corde accordate in *do* Chiave di Basso sotto le righe e *fa, do, mi, la, re,* ed un corpo più lungo e più stretto della detta Viola.

VIOLA D'AMORE. Questo strumento si distingue dalla solita Viola per la sua maggior mole e pel manico più lungo; come pure per l'accordatura delle sue sette corde in *sol* Chiave di Basso prima

riga, *do, sol, do, mi, sol, do,* oppure *sol, do, mi, la, re, sol, do.* Alcuni l'armano solo di sei corde, accordate in *do* Chiave di Basso secondo spazio, *mi, sol, do, mi, sol.*

La Viola d'amore (che anticamente oltre le sue solite corde ne avea altre cinque o sei che passavano sotto la tastatura frammezzo i buchi del ponticello, onde produrre una specie di suoni concomitanti e rinforzarne il suono), ha delle corde alquanto deboli e poco tese, locchè ne modifica il suono in un modo particolare.

VIOLA BORDONE. *V.* BARITONO.

VIOLA DI GAMBA. Questo strumento rarissimo si distingue dal Violoncello per la sua accordatura di sei (e talvolta sette) corde in *re* Chiave di Basso sotto le righe, *sol, mi, la, re,* e pel suono tagliente e nasale.

Si dà pure il nome di *Viola di gamba* ad un Registro d'Organo di canne d'anima.

VIOLA DI SPALLA. Si usava questo strumento ne' primi anni dello scorso secolo assieme agli strumenti da fiato maggiori, servendo nella musica istrumentale all' esecuzione della voce fondamentale. Essa tiene il medio tra la Viola ed il Violoncello, ed i sonatori l'attaccavano al petto con una fettuccia, gettandola sopra la spalla.

VIOLA POMPOSA. Strumento d'arco ch' era in uso verso la metà del secolo passato, d'invenzione di Gio. Seb. Bach. Avea una mole maggiore della solita Viola, un' orlatura alta, e cinque corde accordate in *do* Chiave di Basso sotto le righe, e *sol, re, la, mi.*

VIOLA TENORE. Anticamente mettevansi sovente ne' pezzi di musica vocale due sorte di Viole; quella in Chiave d'Alto andava all'unisono colla voce d'Alto, e quella scritta in Chiave di Tenore, all'unisono colla voce di Tenore.

VIOLICEMBALO, s. m. Istrumento inventato nel 1609 da Giovanni Hayden a Norimberga. Egli desiderava di procurare al Cembalo il vantaggio che hanno gli strumenti d'arco e da fiato, cioè di sostenere più a lungo il suono e di modificarlo riguardo alla forza e debolezza; quindi inventò il Violicembalo (*Geigen-Claviecymbel*), il quale ha la forma d'un Cembalo, ed in cui sotto le tangenti trovansi 10 a 12 piccole ruote, messe in moto da una ruota maggiore col mezzo d'un cordone a varie girelle. Queste piccole ruote sono rivestite ai loro canti con pergamena unta di colofonia. La ruota maggiore viene messa in moto, o mediante una pedaliera dallo stesso sonatore, o da altra persona. Allo sfondare de' tasti le tangenti stringono le corde (di

metallo) contro le piccole ruote, locchè produce l'effetto come vi passasse sopra un arco. Così il suono dura tutto il tempo che il tasto è sprofondato, ed il grado della sua forza dipende dalla maggior o minor pressione del tasto.

Simili strumenti furono fabbricati in appresso da Hohlfeld, Garbrecht, Greiner, Poulleau e da altri (*V.* anche l'articolo CEMBALO DA ARCO). L'Ab. Trentin a Venezia eccitò di nuovo l'attenzione su questo strumento, con alcune riforme dategli recentemente. Eccone la descrizione.

» La forma esterna somiglia ad un Pianoforte a coda coll'ordinaria tastatura di sei Ottave. Le corde sono tutte armoniche, o sia di budello, e sono sole, cioè una per tasto. La loro grossezza è varia gradatamente secondo la parte che sostengono. Soltanto le prime sei nel contrabbasso sono torte, o sia *ramate*. Portano esse l'accordatura a perfetto corista senza patimento di soverchia tensione, e quindi non solo non hanno il difetto di spezzarsi facilmente, ma hanno anche il pregio di conservar a lungo l'accordatura. Una leva sull'estremità del tasto, che sorge orizzontalmente, e che è scorrevole ed ubbidiente alla mano, fa l'ufficio d'alzar la corda e presentarla all'arco, stringendola fra la sua testa, ch'è d'avorio, ed una sbarra fornita di grossa pelle di cervo distesa orizzontalmente al di sopra. E qui osservasi 1.° che l'avorio della leva, e la pelle della sbarra rappresentano la tastiera del Violino, della Viola, del Violoncello ec., ed il dito del sonatore. 2.° Che questa leva fissa il punto dell'accordatura competente alla corda abbreviandola dalla sua naturale estensione; la quale accordatura non potrebbe fissarsi nello stato orizzontale della corda stessa, o sia di distesa, come ne' Pianoforti. 3. Che la detta leva aggirandosi sopra un punto fisso, assicurata da una molla, la quale la lascia però libera nell'atto che incomincia a mettersi in azione, fa sì, che si eviti l'inconveniente di allungare l'estensione della corda che produrrebbe stonazione, e di logorarla col ripetere l'azione stessa. L'arco che nel Violicembalo trae il suono dalle corde, è composto di fili setacei, cuciti nell'estremità sopra un tessuto di lana, ed è alquanto elevato nel mezzo. Quest'arco steso orizzontalmente sulle corde da una parte all'altra del piano armonico, gira perpetuamente intorno a due piccoli cilindri di metallo che sono alle due estremità. Il moto dell'arco lo dà il piede destro del sonatore, agitando una calcola alta circa quattr'oncie da terra, la quale comunica coll'arco stesso mediante una ruota di legno collocata al basso alla sinistra del sonatore; la quale

ruota non apparisce, essendo lo strumento nella parte anteriore chiuso dall'alto al basso onde non riuscire inelegante ».

VIOLINISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Violino.

VIOLINO, s. m. Specie minore fra gli strumenti d'arco, e lo strumento più importante nella musica a piena orchestra, essendochè con esso non solo s'eseguiscono due voci essenziali, ma anche la melodia principale de' pezzi di musica istrumentale a piena orchestra.

Il Violino, del cui meccanismo si è parlato nell'articolo ISTRUMENTO è armato di quattro corde (l'ultima delle quali è ricoperta di fili di metallo) accordate in *sol, re, la, mi.*

Non si sa precisamente l'epoca in cui fu inventato il Violino. Molti sono di parere che un popolo indiano abbia sonato uno strumento musicale (però senza corde) con un arco di crini, e che la cognizione ne sia venuta in Europa col mezzo delle Crociate; quindi si data l'epoca della sua invenzione dal secolo XII, e quella della sua forma presente dal secolo XVI. Winkelmann e Mengs hanno dimostrato che il piccolo Apollo, il quale trovasi nella Tribuna del Gran Duca di Toscana a Firenze, sonando una specie di Violino con qualche cosa simile ad un arco, sia moderno; di modo che questa unica figura creduta antica da altri, e specialmente da Addison, non dà più occasione a veruna controversia.

Le buone qualità d'un Violino sono: una voce tersa, facile ad uscire, forte senza crudezza; eguaglianza in tutte le corde; suono piacevole senza stridore, senza fischio, senza uasaggine.

I migliori Violini sono senza dubbio quelli fabbricati dagli Stradivari, dagli Amati, da' Guarnieri, dal Bergonzi, dallo Steiner, dal Cappa in Saluzzo. Non si dee però misurare il pregio dello strumento dal nome del facitore, ma dall'intrinseca sua perfezione; attesochè nè tutte le opere degli ottimi artisti sono ottime, nè tutte quelle de' dozzinali e spregiati sono spregevoli. Alcune volte dicea Orazio, il poetastro *Cherilo* diventa buono, e il divino *Omero* sonnecchia. Così pure si può dire che talvolta allo Steiner o all'Amati è uscita di mano una zucca, mentre qualche oscurissimo guasta-mestieri urta a caso nell'ottimo.

Il Violino vuol essere vecchio anzichè no; poichè quella sgarbata asperità che hanno quando sono nuovi, si rammorbidisce ed ammansa.

Il Sig. Chanot, fabbricatore di strumenti d'arco a Parigi, eccitò in questi anni una specie d'entusiasmo colla notabile riforma da esso

fatta nella costruzione de' Violini, Viole, Violoncelli e Contrabbassi. La Commissione incaricata dall'Accademia francese (classe delle belle arti) dell'esame di tali strumenti, termina il suo rapporto col dire: *»Ainsi M.ʳ Chanot a complétement atteint le but qu'il s'étoit proposé de rendre la luthérie française supérieure à la luthérie étrangère, même à l'ancienne luthérie italienne.»* I sottoscritti a questo rapporto erano: *Cherubini, Boildieu, Catel, Gossec, Lesueur*, e *Berton*. Tale testimonianza non va punto d'accordo con una relazione stesa sul conto di tali strumenti in un riputatissimo foglio periodico della Germania, dalla quale si raccoglie che i Violini del Sig. Chanot non solo non superano i famosi Violini cremonesi antichi, ma non sono nemmeno ad essi paragonabili, e si dubita inoltre che possano conservare la buona qualità del suono, giunti che saranno all'età de' medesimi.

Anticamente dividevasi il Violino in quello di *concerto* e *d'orchestra*; il primo avea il nome di *voce umana*, ed il secondo quello di *voce argentina*.

Fino dal rinascimento delle arti il Violino fu il solo strumento consacrato all'esecuzione della musica drammatica. Esso conserva una preminenza sì grande nell'orchestra su gli strumenti da fiato, che non si potrebbe giammai considerarli come suoi rivali. Tanto nella Sinfonia che nell'accompagnamento il Violino sostiene sempre il discorso musicale; e se, per variare gli effetti, egli cede ad essi per un istante l'impero dell'armonia, ciò è per ricomparire subito dopo in tutto il suo splendore. Le sue quattro corde bastano per dare più di quattro Ottave, e per offerire tutte le risorse che richiedono il canto e la varietà della modulazione. Col mezzo dell'arco, che mette le corde in vibrazioni e ne fa parlare più in una volta, egli riunisce l'incanto della melodia a quello degli Accordi. La qualità della sua voce, che riunisce la dolcezza al brio, gli dà la preminenza sopra tutti gli altri, e col segreto che ha di modificare i suoni e di rendere gli accenti delle passioni, egli rivalizza anche colla voce umana.

Questo strumento fatto di sua natura per regnare ne' Concerti, e per secondare tutti gli slanci del genio, ha preso i varj caratteri che i gran maestri hanno voluto dargli. Semplice e melodioso sotto le dita di Corelli; armonioso, commovente sotto l'arco di Tartini; nobile e grandioso sotto quello di Pugnani; amabile e soavissimo sotto quello di Rolla, patetico e ardito fra le mani di Viotti, grazioso e sublime fra quelle di Rovelli, pieno di fuoco e d'audacia sotto le dita di Paga-

nini, il Violino s'è innalzato a dipingere persino le passioni con energia e con quella nobiltà, che conviene tanto al grado che occupa, quanto all'impero ch'esercita sullo spirito.

VIOLINO. Registro d'Organo di canne d'anima, aperto, di due piedi, che serve d'unisono al Principale.

VIOLINO PICCOLO, accordato in *do* (sotto le righe) *sol, re, la,* non è più in uso.

VIOLISTA, s. di 2 gen. Sonatore o sonatrice di Viola.

VIOLITROMBA. *V*. TROMBA MARINA.

VIOLONCELLISTA, s. di 2 gen. Sonatore o sonatrice di Violoncello.

VIOLONCELLO, s. m. Questo strumento, il più difficile fra gli strumenti da arco, riconosce la sua origine da alcuni cangiamenti fatti nella Viola da gamba, e fu inventato dal P. Tardieu di Tarascon al principio del secolo scorso, avendo in allora cinque corde: *do, sol, re, la, re.* Presentemente ha solo quattro corde (le ultime due sono rivestite di fili di metallo), accordate in *do* Chiave di Basso sotto le righe, *sol, re, la.* Le parti costitutive di questo strumento trovansi nell' articolo ISTRUMENTO.

Il Violoncello ha un carattere grave e sensibile. Il suo canto commovente e maestoso innalza l'anima ad una regione superiore. Esso si presta a tutt'i giuochi dell'armonia, della doppia corda e dell'arpeggio. Negli accompagnamenti serve di base che determina l'effetto dell'armonia, ovvero occupa una Parte particolare. Il Violoncello figura anche a vicenda nel Solo, nella Sonata, nel Concerto, nell'Aria variata, nel Quartetto e Quintetto.

VIOLONCELLO NE'BASSI. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, a cilindro, di due piedi, e serve d'unisono all'Ottava; con voce più forte dicesi *Voce puerile.*

VIOLONCELLO NE' SOPRANI. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, a Tromba, di quattro piedi, che serve d'Ottava bassa del Principale.

VIOLONE, s. m., tiene il mezzo fra il Violoncello e il Contrabbasso. Ci ha pure un Registro d'Organo di canne d'anima, aperto, di otto piedi, che si chiama *Violone,* e serve d'unisono al Principale.

VIRTUOSITÀ, s. f. Abilità acquistata in qualunque siasi scienza od arte.

VIRTUOSO, VIRTUOSA, diconsi nella musica quelli che posseggono un perfetto grado d'esecuzione, sì nel canto che nel suono.

VIRTUOSO DI CAMERA. Carattere che hanno ordinariamente alle Corti oltremontane i cantanti o sonatori di concerto, addetti al loro servizio, e che sono esenti dal servizio dell'Opera.

VITALIANI. Nome del coro di musici romani, istituito da S. Vitaliano per l'uso della musica sacra.

VIVACE, adj. Epiteto che sovente trovasi come aggiunto all'*Allegro* ec., e richiede un'esecuzione briosa analoga al sentimento dominante del pezzo musicale.

VOCALE, adj., ciò che appartiene al canto della voce. *Canto vocale, musica vocale.*

VOCALI PROIBITI (solfeggio), *i, u.*

VOCALIZZARE, v. a. Cantare sopra una vocale, e servendosi solo dell'*a*. Il vocalizzare è necessario al perfezionamento del canto dopo lo studio del solfeggio. A tale uopo bisogna 1) saper bene attaccare i suoni, 2) passar da un registro all'altro in modo insensibile, 3) portar la voce, 4) eseguire tutti gli abbellimenti con grazia, leggierezza e precisione, e 5) fraseggiare il canto musicale.

VOCALIZZO, s. m. Specie di solfeggio che si canta sulla sola sillaba *a.*

VOCE, s. f. Questo vocabolo significa nella musica: 1) il suono generato nella glottide mercè un'espirazione alquanto sforzata (*v.* più abbasso); 2) qualunque Parte d'un pezzo di musica, sia vocale od istrumentale, in quanto che entra nell'armonia del tutto: *voce a solo, voce principale, voce di ripieno,* a *cinque voci* ec.

Le ipotesi de' fisiologi riguardo alla formazione del canto nella voce umana variano assai. Chi pretende che il complesso degli organi contribuenti al canto, somiglia perfettamente alle parti dell'Organo pneumatico, e che l'uomo, cantando, rappresenta il sonatore dello stesso Organo. Chi paragona la voce umana agli strumenti da fiato e da corda; altri dice che l'uomo canta siccome fischia. Le seguenti considerazioni, anch'esse in parte ipotetiche, daranno qualche idea della cosa.

La voce umana viene generata, come fu detto sopra, nella glottide mercè un'espirazione alquanto sforzata. L'aria scacciata da'polmoni s'incammina sulle prime per un canale a bastanza largo, ma che ben presto si ristringe, e dee finalmente attraversare una stretta fenditura, i due lembi della quale sono lamine vibranti, che a somiglianza di quelle delle linguette permettono ed intercettano di tratto in tratto il passaggio dell'aria, e che per siffatte alternative devono in simile

circostanza determinare delle ondulazioni sonore nella corrente d'aria che le percuote. Oltre il palato, la lingua, i denti, le labbra (che sono utili al meccanismo della voce), concorrono alla sua formazione ancora, l'aspera arteria, la laringe, i polmoni, i seni frontali e massillari, le fosse nasali ec.

L'acutezza, la forza, l'aggradevolezza, ed il carattere individuale della voce dipendono dall'organizzazione, e dall'alterazione dell'organo principale della voce, che è la laringe.

Dalla voce umana più grave alla più acuta si contano ordinariamente tre Ottave. La causa prossima della voce più acuta trovasi nel maggior numero di vibrazioni dell'organo di voce, e quella della voce più grave nel minor nnmero di vibrazioni del medesimo.

Primo. Egli è certo che la laringe s'innalza per emettere suoni acuti, e si abbassa per formare i suoni gravi. Sì fatto ascendere ed abbassare della laringe comprende in un' Ottava lo spazio circa d'un mezzo dito. Oltre a ciò usiamo nel prodarre nna voce grave d'inclinar la testa avanti, onde agevolare tale caduta; l'alziamo per alzare la voce. Nell' ascendere della laringe, la glottide s'avvicina all'uscita della bocca e del naso, ed ambe le cavità si raccorciano; discendendo, succede il contrario. Ciò ha pure luogo negli strumenti musicali, p. e. nel Violino, in cui il suono acuto viene prodotto coll'accorciamento della corda fatto col dito. Egli è possibile che la trachea, allungandosi coll'ascendere della laringe, si faccia anche più stretta mediante le sue posteriori fibre muscolari, e che tale circostanza contribuisca pure alla voce più acuta.

Secondo. L'acutezza e la gravità della voce umana dipende anche, secondo Dodart, dallo stringimento e dalla dilatazione della glottide. Lo stesso vedesi negli strumenti da fiato con buchi, ed è verosimile che la glottide dell'uomo, la quale è suscettiva di stringimento vario per i suoi muscoli ec., vi influisca assai. La naturale larghezza della glottide è ordinariamente una linea, la quale, divisa in ventuno tuoni ed altrettanti semituoni, rende possibile appena un picciolissimo cangiamento per ogni tuono.

Terzo. Viene pure in considerazione dietro Ferrein, la tensione maggiore o minore de' ligamenti della glottide. Si sa che una corda tesa dà un snono più acuto di quello che dà una corda meno tesa; lo stesso può applicarsi a' ligamenti della glottide; giacchè i ligamenti inferiori della medesima, che sono i muscoli *thyroarytaenodei*, diventano più tesi nella loro contrazione, si gonfiano, e ristringono pa-

rimente la glottide, dal che risulta un suono più acuto. I ligamenti superiori della glottide, rinserrando l'aria respirata nelle sue camere, non solo diventano più tesi, ma s'avvicinano pur anco l'uno all'altro, e nell'istesso tempo ristringono la glottide.

Ci ha però taluno il quale è contrario alla teoria di Ferrein, dicendo, che la tensione ed il rilassamento de' ligamenti inferiori della glottide (i quali secondo lui costituiscono l'organo particolare della voce), influiscono soltanto sull'acutezza e gravità di essa in quanto che ristringono o dilatano la glottide, non già a guisa delle corde (sendochè l'aumentata tensione di detti ligamenti abbassa il suono coll'aggrandire la glottide, e viceversa, in conseguenza all'opposto delle leggi della corda), ma a norma della maggiore o minor ampiezza o capacità che alla medesima glottide fanno prendere. La vibrazione di tali ligamenti non è già la causa, ma l'effetto della voce.

Altri poi sono d'opinione che l'acutezza della voce non sia conseguenza del ristringimento della glottide, ma tutti e due la conseguenza della maggior tensione de' ligamenti, da cui risultano vibrazioni maggiori, non però nel senso di Ferrein, a guisa di libere corde vibranti, ma a cagione del veloce cambio di contatto e d'allontanamento fra i ligamenti (*).

Quarto. L'esperienza c'insegna, che dando una maggior prestezza al volume del vento, con cui s'anima il Flauto, il suono diventa più acuto. Si osserva lo stesso allorquando il vento soffia fra le fissure delle porte o delle finestre; a norma che vi passa con maggior o minor veemenza, rende il suono più acuto o più grave. Il medesimo caso accade nell'organo della voce umana, in cui l'aria può essere ad arbitrio cacciata per la glottide più velocemente o più lentamente.

L'intensità della voce dipende: da un petto largo, da polmoni larghi, dalla forza de' muscoli occorrenti alla respirazione, e particolarmente de' muscoli del ventre; così pure dalla larghezza ed elasticità della trachea, dalla forza ed elasticità della laringe e de' ligamenti della glottide, non meno che dalla gran cavità della laringe, del naso e della bocca, che rinforza la voce colla risuonanza. Da ciò si raccoglie facilmente perchè le donne ed i fanciulli hanno in generale una

(*) Il G. Werber, rigettando il paragone della voce cogli strumenti da fiato, per la ragione che non si può spiegare come produca il *do* basso di otto piedi, crede ch'essa agisca mediante le lamelle o membrane della glottide, presso a poco come le canne ad ancie nell'Organo.

voce più debole che gli uomini, e perchè i maestri di canto raccomandino ai loro allievi d'aprire bene la bocca.

La bontà ed aggradevolezza della voce dipendono: 1) dalla conveniente umidità e lubricità della trachea, della laringe, della bocca e del naso; giacchè parlando troppo la laringe diventa secca e la voce rauca. 2) Dalla morbidezza ed elasticità de' muscoli, delle cartilagini e di tutte le parti appartenenti all' organo della voce; ed è perciò che la voce è più aggradevole nella gioventù che nella vecchiaja. 3) Da una buona proporzione delle parti spettanti all' organo della voce; quindi nel gonfiare delle gavine, nel raffreddore del naso, nel dolore di gola, un' ugola mal formata ed in altri simili squilibrj, la voce immediatamente si cangia.

Siccome nella musica in generale, così anche nella divisione delle voci, i nostri antenati erano prodighi assai, senza aver riguardo alla cosa principale. Così p. e. il Canonico Berardi nella sua *Miscellanea musicale, Bologna*, 1689, dà la seguente moderna (s'intende del 1689) divisione della voce: sonora e perfetta, flebile, di petto e di testa, ineguale, grassa e crescente, che cala, debole, cruda, aspra, mistica, di più registri, bovina, nascina, capretina e raganella, voce ottusa ed in gola, instabile (che non sta nè in spazio nè in riga), e finalmente voce falsa e mal organizzata.

Si potrebbe dividere la voce, 1) riguardo alle principali quattro voci dell' uomo, in voce di *Soprano*, d'*Alto*, di *Tenore* e di *Basso*. Tale divisione usavasi anticamente, ed usasi tuttora in parte ne' varj strumenti musicali, a norma delle loro dimensioni, come ciò si rileva ne' rispettivi articoli di più strumenti. 2) Riguardo al registro, in quella *di petto, di testa*, e come vogliono alcuni anche in quella *di media* (*v.* REGISTRO). 3) Rispetto alla qualità, in voce *buona*, vale a dire, chiara, sonora o di metallo, piena, intuonata, agile, flessibile, robusta, forte, grata, dolce, pastosa, ricca d'estensione ec.: all' incontro in voce *cattiva*, la debole, sottile, strillante, gagliarda, nasale, di gola, appannata, velata ec.; quest' ultima però dà talvolta della grazia al canto declamatorio, e finalmente 4) riguardo all' acutezza e gravità in voce *grave, media* ed *acuta*.

Alcuni autori distinguono nella voce 1) il *grido*, o sia voce *nativa*; 2) la *voce* propriamente detta, o sia *acquistata, di società*; 3) *parola*, o sia voce *articolata*; 4) *canto*, o sia voce *modulata* ed *apprezzabile*. La parola ed il canto non sono che modificazioni della voce sociale.

La voce umana è il più bel mezzo d'esecuzione che la musica possiede; gli strumenti servono solo ad imitarla e per accompagnarla. Simili per così dire agli schiavi che precedono o seguono il loro padrone, questi fanno solo sentire i loro accenti sul teatro per annunziare il cantante, e servirgli di corteggio.

Avendo ognuna delle voci una particolare qualità, esse forniscono i mezzi al Compositore di variare gli effetti; l'essenziale consiste in ciò, di non sforzarle, facendole uscire dalla naturale loro estensione. Alla ricchezza de' mezzi, alle risorse che danno la dottrina e l'esercizio, s'associa ancora in certi individui la magia d'una particolare sonorità della voce. Quelli che hanno sentiti gli esimj cantanti italiani de' tempi passati, non perderanno mai la memoria di quel diletto che i loro soavi accenti hanno lor fatto provare.

VOCE A SOLO. Voce principale d'un pezzo di musica, eseguita da una sola persona.

VOCE ANGELICA. Registro d' Organo che sona l' Ottava del Registro di *Voce umana.*

VOCE ARGENTINA. *V.* VOCE UMANA.

VOCE BIANCA. Espressione metaforica, con cui s'indica l'intensità ed il brio di certe voci ed istrumenti. Le voci di Soprano e d'Alto sono voci bianche; l'Ottavino, il Flauto, l'Oboe, il Clarinetto, la Tromba, il Violino sono strumenti con voci bianche.

Di tutti gli strumenti a voci bianche Mozart nel suo *Requiem* non si è servito che del solo Violino.

VOCE D'ORGANO (nel Canto fermo), *Corista* che serve per l'intuonazione.

VOCE DI PETTO, dinota nella voce umana quell'estensione dei suoni, prodotta mercè la naturale situazione degli organi della voce, col petto pieno e colla gola aperta, a differenza dell'estensione di que' suoni più acuti che manifestansi mediante un certo sforzo di detti organi, e che si chiama voce di testa o Falsetto (*v.* quest' articolo).

VOCE DI RIPIENO. *V.* RIPIENO.

VOCE PRINCIPALE, dinota: 1) quella Parte d' un componimento musicale ch' esprime in ispecie il carattere del medesimo ed il sentimento contenutovi, ed a cui le altre servono d'appoggio, di espressione e d'accompagnamento armonico, come p. e. l'Aria nella musica vocale, e la Parte concertata nella musica strumentale. 2) Ogni voce che in un pezzo di musica si distingue dalle altre con una melo-

dia a lei propria. Così p. e. tutte le quattro voci d'un Coro sono voci principali, ed i due Violini, la Viola ed il Basso nella musica strumentale anch'essi, avendo cadauna la sua propria melodia, che raddoppiata per lo più dalle altre voci, queste servono a rinforzarla maggiormente.

Nel primo senso, allorquando una sola voce esprime il sentimento individuale, e che le altre le servono d'accompagnamento, chiamasi *stile omofonico*, come p. e. nell'Aria, nel Concerto; e se il Compositore esprime il sentimento di varie persone con un maggior numero di voci principali, come p. e. nel Duetto, Terzetto ec. dell'Opera, in allora dicesi *stile polifonico* (*v.* anche STILE SERIO).

VOCE PUERILE. Registro d'Organo. *V.* VIOLONCELLO NE' BASSI.

VOCE UMANA. Nome particolare del Corno inglese, e d'un Registro d'Organo, con cui si cerca d'imitare la voce umana. Ne'tempi passati davasi parimente tal nome al *Violino di concerto*, a differenza del Violino d'orchestra che chiamavasi *voce argentina*.

VOCES ARETINAE. *V.* SILLABE ARETINE.

VOCES BELGICAE. *V.* SOLMISAZIONE.

VOCES HAMMERIANAE. Si crede che un certo Hammer, maestro di scuola a Vohenstauss, sia il primo che abbia aggiunto nel secolo XVII la sillaba *si* alle antiche sei sillabe della solmisazione, onde così evitare la mutazione; perciò sotto tale espressione s'intendono le sette sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la, si.*

VOCI ESTERIORI. Nome delle voci principali più acute o più gravi d'un componimento musicale, come p. e. ne' Cori il Soprano ed il Basso.

VOCI INTERMEDIE, sono quelle che trovansi fra la voce più acuta e più bassa, come p. e. ne' Cori la voce d'Alto e di Tenore.

VOLATA, VOLATINA. Celere esecuzione di più suoni progressivi sopra una sola sillaba, o col semplice vocalizzo (*v.* anche l'articolo AGILITÀ DI VOCE). Questa parola proviene da ciò che la voce sembra volare leggermente da un suono all'altro.

VOLTE. Antica danza fuor d'uso, della specie della Gagliarda, la cui melodia era scritta in Tempo $\frac{3}{4}$.

VOLUME, s. m. Massa di suono che dà una voce od uno strumento sopra ciascun grado della sua estensione.

La canna sonora è come la canna d'una fontana, che dà un maggior o minor volume d'acqua, a misura che la sorgente è più abbondante. Così, di due simili voci che formano il medesimo suono, quella

che riempie meglio l'orecchio e si fa sentire più lontana, dicesi aver più volume.

Le voci ineguali hanno ordinariamente più volume nel medio che nell'acuto e nel grave. Un sonatore di Corno deve applicarsi ad indebolire i tuoni aperti, e rinforzare i tuoni socchiusi del suo strumento, onde il volume di suono sia d'una perfetta eguaglianza su tutti i gradi della Scala.

V. S. trovasi spesso appiè della pagina musicale, e significa *volti subito*. *V*. SEGUE.

VUOTA, (musica) *V*. PIENA.

VUOTO adj. Il suono delle corde vuote negli strumenti di musica, come il Violino, la Chitarra ec. è più risonante e più pieno di quello che si cava colla pressione del dito che intercetta il giuoco delle vibrazioni; motivo per cui i buoni violinisti evitano di sonare le corde vuote, per togliere l'ineguaglianza di sonorità che fa un cattivo effetto, quando non è ben dispensata.

Quando un passo richiede che si soni una corda vuota, si pone un zero (o) sovra le Note che devono essere rese in questa maniera.

W

W (abbrev.), vuol dire *Violini.*

WALNICA, s. f. Zampogna in uso fra i contadini nella Russia, fatta da una vescica bovina, e da due o tre canne postevi.

WALZER, s. m. Notissima danza di carattere gajo con una melodia in Tempo $\frac{3}{4}$, e con due riprese di otto battute cadauna, ed un movimento moderato.

WEBEB. Violini a due corde, il quale secondo il Pananti si sona alla Costa della Barbaria a guisa del nostro Violoncello.

X

XACARA, s. f. Nome d'Aria spagnuola che si canta e si balla nel medesimo tempo.

XÄNORPHICA. *V*. SENORFICA.

XYLHARMONICON, o XYLOSISTRON. Strumento inventato

in questi ultimi anni dal Sig. Uthe. Esso rassomiglia all'Eufono del Chladni, colla differenza che invece di bastoncini di cristallo (su cui si striscia in quest'ultimo colle dita inumidite), trovansi nel Silosistro bastoncini di legno. L'inventore si serve d'una resina polverizzata in vece dell'acqua, e sona il suo strumento co'guanti. Il suono del Silosistro, la cui tastiera s'estende dal *fa* chiave di Basso sotto le righe al *do* acutissimo della sesta Ottava del Pianoforte, è forte assai e pieno; nelle medie Ottave somiglia al suono dell'Armonica.

XYLORGANON. Specie di Sticcato con una tastiera, che si chiama parimente *Zilorganon.*

Z

ZAMPOGNA, s. f. *V.* CORNAMUSA.

ZARABANDA, s. f. *V.* SARABANDA.

ZERO, s. m. *V.* VUOTO.

ZILORGANON. *V.* XYLORGANON.

ZINGARI (musica de'). Questi musici ambulanti semi-ungaresi e Transilvani, sono in generale il lezzo della nazione, e devono in parte abitare de' proprj siti dalle autorità locali ad essi destinati. I più rispettabili fra di loro sono e furono mai sempre sonatori di musica. Seguono poi i guasta mestieri d'ogni specie, e talvolta s'occupano anche in un modo disonorante. Nell'articolo UNGHERIA trovasi ciò che è riferibile alla loro musica.

ZOCCHETTI, s. m. pl. *V.* ISTRUMENTI.

ZOCCOLO, s. m. *V.* ARPA.

ZOLFA, s. f. *V.* SOLFA.

ZUFFOLO, s. m. Strumento proprio de'villani, in forma di Trombetta. Ha un suono acuto e stridulo, e serve per accompagnare la piva nelle loro danze.

ZUFFOLO PASTORALE. Strumento campestre di sette canne, detto *Fistula Panis* (*v.* SIRINGA).

ZURNA. Istrumento turco, il quale s'avvicina molto al nostro Oboe riguardo alla forma ed alla qualità del suono.

FINE DEL VOLUME SECONDO

AGGIUNTE

ACCORDARE. Antonio Simonaire, fabbricatore d'Organo a Vienna, ebbe da S. M. l'Imperatore un privilegio esclusivo, duraturo cinque anni, per l'invenzione d'una macchina, col mezzo della quale chiunque senz'aver cognizione del metodo d'accordare, può dare il perfetto accordo ad un Pianoforte (*Gazz. di Milano, 13 gennajo* 1826).

APOLLYRICON. *V.* PIANOFORTE.

ARCHIVIO MUSICALE. Quello della Cappella pontificia nel palazzo quirinale, è, non ostante la perdita sofferta nell'incendio del 1527, uno de' più ricchi ed importanti dell'Europa. Vi si conservano in 350-400 volumi in gr. fol. le composizioni delle scuole romana, veneziana e napolitana; inoltre circa 300 volumi pure in gr. fol., contenenti una preziosa Raccolta di documenti letterarj musicali, che possono servire come sorgenti ad una storia della romana Musica di chiesa. Tutti questi tesori sono però come perduti per l'arte, non essendo permesso a nessuno l'adito a quest'archivio toltochè a tre sole persone, che sono il maestro, il direttore e il custode di Cappella. Si spera che il presente direttore di Cappella, il dotto D. Giuseppe Baini, il quale sta scrivendo una vita di Palestrina, e una storia della Cappella pontificia, ne faccia uso a prò del mondo musicale.

ARIA. Alle parole: » Pezzo di musica », aggiungasi: eseguita da una sola voce.

ASOR. Strumento musicale degli antichi Ebrei, creduto simile al *Nablium*, avendo la forma di un quadrato oblongo, incordato con dieci corde, e sonato con una penna.

ASTABOLO. Strumento musicale de' Mori, somigliante al Tamburo.

BACCANALI. Il Maestro di Cappella Steibelt ha composto molti Baccanali per Pianoforte coll'accompagnamento del Tamburino, i quali sono altrettanto originali che piacevoli e brillanti (*v.* l'articolo TAMBOUR DE BASQUE).

BASSO CONTINUO. L'egregio Andrea Majer di Venezia, nel suo *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, pag. 131, dice quanto segue: » Non tacerò finalmente, che da alcuni scrittori viene attribuita in questo secolo (XVII) l'invenzione

del *Basso continuo a Viadana*, Maestro di Cappella della Cattedrale di Mantova. Per convincersi però della falsità di questa asserzione, basterà osservare le carte musicali del 1500, e spezialmente l'*Euridice* ed i *Madrigali* del *Caccini*, tutti composti coll'accompagnamento del *Basso continuo* ».

CANTORI APOSTOLICI } *V.* CAPPELLA PONTIFICIA.
CANTORI PONTIFICJ }

CAPISTRUM (gr. Φορβειά). Fasciatura di striscie di pelle, inventata da un antichissimo sonator greco di Flauto, di nome Marsia, mediante la quale, sonando questo strumento, si tennero unite le guancie, e si chiusero le labbra in modo, che restava solo tanta apertura bastante per porre l'imboccatura del Flauto nella bocca. Lo scopo di tale fasciatura era d'impedire una certa deformità della faccia, che diversamente nasceva dalla difficilissima intuonazione, cui il Flauto nell' infanzia della musica greca era soggetto.

CAPPELLA PONTIFICIA (*), significa propriamente nello stile curiale romano la Corte pontificia, ovvero la pubblica messa che nelle feste solenni si dice in presenza del Papa, come pure delle persone che hanno il permesso d'assistervi, cioè, i Cardinali senz'eccezione, i Patriarchi, Arcivescovi e Vescovi eletti assistenti al soglio, ed altri Prelati che hanno il diritto d'intervenirvi. Nel senso musicale dicesi in lingua romana *Cappellani Cantori*, *Cantori Apostolici*, *Cantori Pontificj*. Presa in quest' ultimo senso, la Cappella pontificia è composta di cantori partecipanti e soprannumerarj; di un Maestro di Cappella senz' effettivo servizio; di un direttore di Cappella, che è il vero Maestro di Cappella; di un camerlengo e d' un segretario che nello stesso tempo è l'archivista. Ognuno di questi membri, se non ha l'Ordinazione sacerdotale, devè per lo meno esser nubile e vivere in tale stato, prèndere la prima tonsura, ed esser vestito da abbate.

Due sono le Cappelle pontificie, una nel palazzo vaticano, detta la *sistina*, e l'altra nel palazzo di Monte Cavallo (quirinale). La famosa Cappella sistina, fabbricata da Sisto IV (1471-84), la quale gode la prerogativa per le feste più solenni, ha in vero una struttura contro le regole della moderna acustica; ciò nondimeno la musica eseguitavi si sente assai bene; quella del palazzo quirinale è molto meno favorevole al canto.

La propria fondazione della Cappella pontificia, come indipendente corporazione, ebbe luogo sotto il governo di S. Gregorio Magno.

(*) Subentra all'articolo CAPPELLA SISTINA.

CAPPELLANI CANTORI. *V.* il precedente articolo.

CATACHORESIS. Parte della canzone, eseguita dai gareggiatori ne' giuochi pitici (*v.* CERTAMI MUSICALI).

CATENA, s. f. Pezzettino di legno lungo, ma stretto e rotondo, incollato al di dentro del coperchio degli strumenti d'arco alla parte opposta dell'anima (*v.* l'articolo ISTRUMENTO).

CEON. Questo fu il nome di certe canzoni frigie.

CHIAVETTE, s. f. pl. *V.* l'articolo FA FICTUM.

CORDIERA, s. f. Assetta con buchi alla parte inferiore degli strumenti da arco, in cui vengono attaccate le corde mediante un gruppo (*v.* l'articolo ISTRUMENTO).

DIATONICO, adj. preso sostantivamente da δια, per, e τονος (per tonos). Nome d'un antico genere di suoni (*v.* GRECI ANTICHI).

FANFARE. Da siffatta composizione di carattere brillante e strepitoso, provengono secondo alcuni le parole *fanfaron*, millantatore, e *fanfaronnade*, millanteria.

FLAGIOLETTO. I signori Letort e Limoges a Parigi, provvidero recentemente questo strumento d'una chiave inserviente a' semituoni.

FORTE-CAMPANO. I fogli francesi parlano di un brevetto per cinque anni ch'ebbe il Signor Lemoine a Parigi, inventore di questo nuovo strumento musicale (art. com.).

FRECCIE MUSICALI. Nell' Opera intitolata: *Journal d'un voyage à Manchao sur la côte méridionale de Hainau, à Canton, fait dans les années* 1804 *et* 1805 *par le Cap. Purefoy*, trovasi: *Hush-Eon* (città). *Les Indigènes ont un amusement particulier, qui consiste à lancer des* Flèches musicales *ou* chantantes, *comme ils les appellent. Ces flèches de la longueur de cinq pieds, ayant en guise de fer un globe de métal ou de bois creux, percé de petits trous. On les lance dans une direction verticale avec un arc ordinaire; et en se élévant comme en retombant elles rendent un son très-singulier, en quelque sorte musical, le quel d'abord diminue graduellement d'intensité, puis va crescendo à mesure que les flèches tendent sur la terre.* (Articolo comunicato, colla citazione: *Asiat. Journ. nov. et decemb.* 1825, *p.* 321).

INEQUABILE, adj. *V.* TEMPERAMENTO.

LABBRO, s. m. Parte compressa del cilindro, che trovasi al di sopra e al di sotto della canna d'Organo (*v.* l'articolo ORGANO).

NOTA E PAROLA (*). Corrispondenza d'una Nota espressa di-

(*) Subentra nell'articolo NOTE E PAROLE.

stintamente sopra una vocale delle parole che si debbono rendere nel canto: di modo che per indicare, a cagion d'esempio, il canto d'una parola composta di due sillabe, ciò si fa con due Note, per una di tre sillabe con tre Note ec.

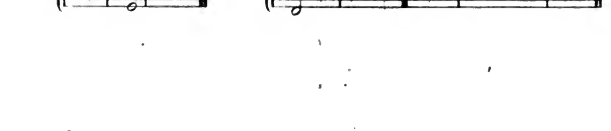
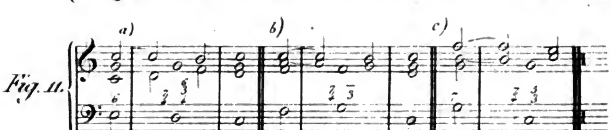
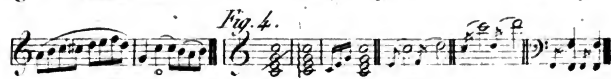
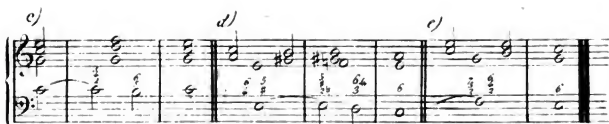
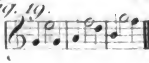
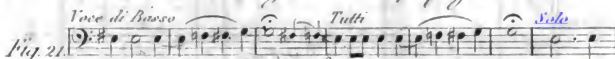
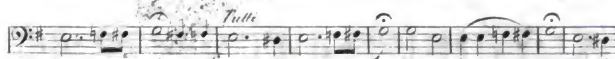
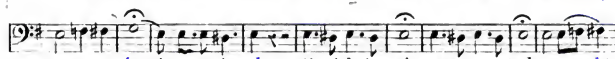
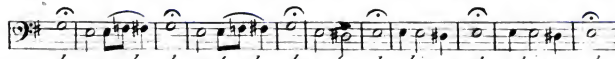
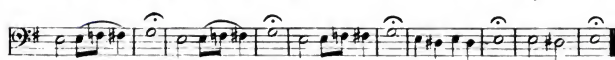
ORGUE EXPRESSIF. Il sig. Mieg, direttore del regio Gabinetto fisico di Madrid, cercò anch'egli i mezzi di dare all'Organo la qualità che gli manca per riunire tutte le perfezioni, la facoltà di aumentare e diminuire gradatamente l'intensità de' suoni. La *Revue encyclop. Nov.* 1825, *pag.* 627 s'esprime a questo riguardo come segue: « *M. Mieg a conçu un autre système, et il est parvenu jusqu'à un certain point aux mêmes résultats que M. Grenié, sans que l'on puisse présager un méilleur succès à son estimable entreprise; néanmoins, sa première découverte pourra le mener plus loin. M. Mieg est parvenu jusqu'à un certain point à obtenir ce résultat, en remplaçant le vent du soufflet par celui du poumon, conduit dans un tube placé à la hauteur de la bouche de l'exécutant. On conçoit que, pour que le poumon ait assez de force pour augmenter ou diminuer à volonté le volume du son, il a fallu réduire considérablement le sommier, et n'y adapter qu'un petit jeu de flûtes de trois octaves: de plus, l'instrument ne peut en cet état produire que de la mélodie; car, si l'on voulait exécuter de l'harmonie, le poumon, qui est ici l'agent principal, ne se trouverait plus assez fort pour remplir constamment la capacité du sommier, qui perdrait l'air par plusieurs tubes. Ce nouvel instrument n'est donc jusqu'ici qu'une expérience curieuse; car on aime à la fois un chant et un accompagnement, et le nouvel orgue, tel que nous venons de le décrire, n'offrirait rien de mieux que les instrumens à vent ordinaires. M. Mieg l'a bien senti, et pour remédier à ce défaut, il a adapté à son petit orgue un soufflet, qui se meut avec le pied. L'instrument perd alors l'avantage de l'augmentation et de la diminution des sons, et se joue comme un orgue ordinaire qui n'aurait que trois octaves, avec l'avantage d'être extrêmement portatif en raison de son petit volume (le modèle renfermé dans sa boîte n'ayant que* 26 *pouces de long,* 16 *de large et* 4 *de hauteur*). »

PIANOFORTE. Francesco Weiss, fabbricatore di Pianoforte a Vienna, ebbe da S. M. l'Imperatore un privilegio per l'invenzione di una nuova specie di Pianoforte sotto la forma di Lira d'Apollo, collocato sopra un piedestallo detto *Apollyricon*, il quale ha le seguenti essenziali particolarità: 1) che i martelli operano senza molle per cui

il modo di sonare riesce più fermo e più preciso, che il tasto non ricusa mai la voce, che il tuono diventa più rotondo e più forte, e che il meccanismo acquista una elasticità che produce un effetto più piacevole sul sonatore; 2) che è provveduto di uno smorzatore alzato, il quale opera senza molle, per cui è da pareggiarsi col miglior Pianoforte, ed evita il rimbombo; che la clavitura è dritta, e quindi il meccanismo più durevole, più semplice e più corrispondente al vero modo di sonare (Gazzetta di Milano 23 aprile 1826).

TROMBA (al § ove parlasi della così detta *Tuba-Dupré*). Alcuni anni sono, il sig. Boileau, fabbricatore di strumenti musicali a Parigi, tentò pur egli di costruire Corni e Trombe di legno; i bocchini e i padiglioni erano però di metallo. Questi strumenti furono esaminati ed approvati da varj artisti, ma non mai adottati, per la ragione che i risultati ottenuti dall' antico procedimento sembrarono preferibili.

Figura Prima

unis
Fig. 2
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
B.C.
B.F.
Fig. 8.
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
a)
b)
c)
Fig. 12.
Fig. 13.
a)
b)

c)
d)
e)
Fig. 14.
Fig. 15.
Fig. 16.
Fig. 17.
Fig. 18.
Fig. 19.
Fig. 20.
Canzone degli Antropofaghi
Voce di Basso
Tutti
Solo
Fig. 21.
Iata-a mau---o-ho Si tahuata-auch------ta ma-
hu--ma eh tau--i na-ta ho Ja te hana---eh Tau-i
hu-ma eh! tau-i nah na-eh! e na ta eh ti ma ho uh mate
ma-te he i tue tui eh ti-ti hei--eh ma te moi-eh a ta-hi-
-eh a vu ha-eh a tu-he-eh a-ho-eh ahi-ma-eh a ho-no--eh
a hi-tu-eh ava-hu eh ahi-va-ho uhapini eh a ho eh

Traduzione.

La luce ov'è? Sull'isola Cristina. A che il fuoco? per arrostire il nemico! Accendiam il fuoco! arrostiamlo! l'abbiamo! volea fuggire! Eccolo morto! Piange la sorella: piangono i suoi parenti: le sue figlie! primo giorno, secondo giorno, terzo giorno, quarto giorno, quinto, sesto, settimo, ottavo, nono, decimo giorno. Fine della canzone

Traduzione

Già non voglio imbarcarmi, poichè è molto certo
che non tutti quanti navigano giungono al porto.

Fig. 41.
Lunga Breve Semibreve Qualisma Minima 3 4 5 Rolla Cor. Cor.
(si canta)
Majorem charitatem majorem charita---tem Ipsi sum desponsata
(si canta)
(si canta)
ipsi sum de---sponsata Super so-----lium so----------lium
Omnipo-tens Omni-po-tens Sequuntur illos
Fig. 42
Do re mi fa sol la Do re mi fa sol la Do re mi fa sol la
Fig. 43.
a. b. c. d.
do do do do.
Fig. 44.
sol
Fig. 45.
fa fa
Fig. 46.
Fig. 47.
Fig. 48.
Fig. 49.
Fig. 50.

Fig. 51.
a)
Fig. 52
Fig. 53
Fig. 54
Fig. 55.
Fig. 56.
Fig. 57.
Veni Creator Spiritus
Fig. 58.
Corale
Romano

Dorio
Fig. 59.
Fig. 60.

Fig. 61 a)
b)
c)
d)
e)
Fig. 62.
Fig. 63.
Fig. 64.
Fig. 65.
Fig. 66.
Fig. 67.
Fig. 68.
Fig. 69.
Fig. 70.
Fig. 71.
Fig. 72.
F. 73.
Fig. 74.
Fig. 75.
Fig. 76.
Fig. 77.
F. 78.
Fig. 79.
Fig. 80.
Fig. 81.
Fig. 82.
Fig. 83.
F. 84.

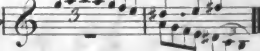



Fig. 85.
Bahairavi
Varati
Saindhavi
Friraga
Máravi
Asaveri
Malavi
Todi
Gaudi
Bengali
I posti segnati × indicano i suoni che mancano nella Scala
Fig. 86.
Fig. 87
Tema
a)
Inversione
all' Ottava
b)
alla Quinta
c)
alla Quarta
d)
alla Seconda
e)
all' Unisono
Fig. 88. Tema
a)
Inversione alla 7.ma
b)
alla Sesta mag.re
c)
alla Terza mag.re
Fig 89.
a)
b)
Fig. 90
Fig. 91 Suono fondamentale
Suoni Armonici
1
2 3 4
5 6 7 8 9 10 11 12
Fig. 92.
Fig. 93.
Fig. 94 a)
b)

Fig. 106
Fig. 107
a)
Fig. 108
Fig. 109.
F. 110.
F. 111.
Fig. 112.
a) b) c) d) e) f) g) h)
Fig. 113.
Fig. 114.
a) b)
F. 115.
F. 116.
Fig. 117.
a) b) c) d) e) f) g) h) i)
k) 20 35 72 103
Fig. 118
Fig. 119.

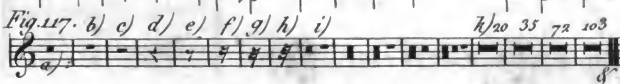
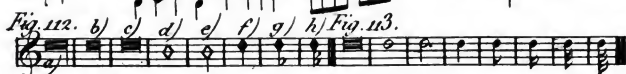
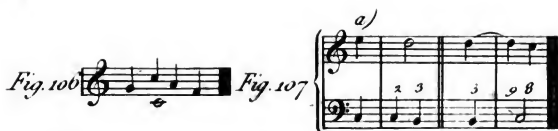
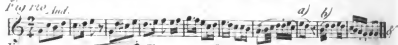
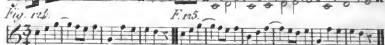
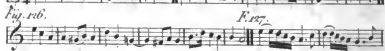
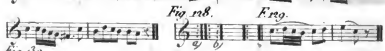
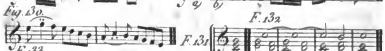
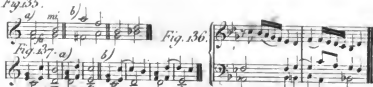
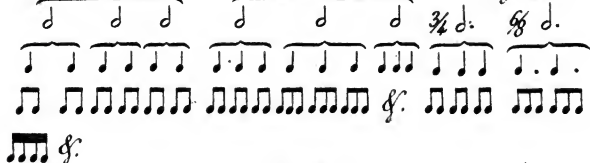
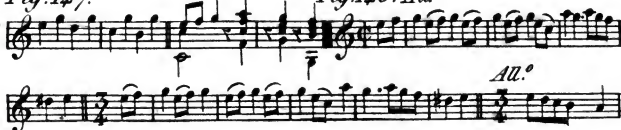
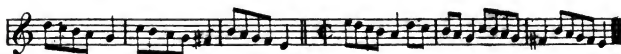
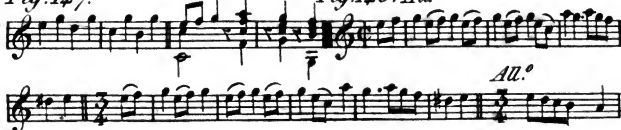
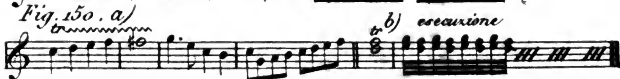



Fig. 135.
a) mi
b)
Fig. 136.
Fig. 137. a)
b)
Fig. 138.
Fig. 139.
Quest' af-fanno, questo passo è terri-bi-le per me è ter-ri &
Fig. 140. a)
esecuzione
b)
esecuzione
c)
esecuzione
Fig. 141.
esecuzione
a)
Fig. 142.
b)
c)
d)

Fig. 143.
Fig. 144.
&.
Fig. 145.
&.
Fig. 146.
Fig. 147.
Fig. 148. All.o
All.o
Fig. 149.
esecuzione
ne' Tempi veloci
nel Presto
esecuzione
esecuzione
Fig. 150. a)
b)
esecuzione
Prada inc.

ERRATA CORRIGE

AL DIZIONARIO DI MUSICA

VOLUME PRIMO

Pagina	linea		leggi
6	8	Paris	Musique
43	30	βαρξα	βαρζα
44	5 di sotto	deligted	delighted
55	3 di sotto	*Armonie*	*Harmonie*
92	32	armonica	armonia
117	11	veneremus	veneremur
121	2	cantore	cantare
129	20	Habert	Hubert
ivi	30	Forentina	Fiorentina
153	9	Wagrer	Wagner
169	30	del fico	delfico
178	10 di sotto	κωμγ	κωμη
185	31	INCONCINI	INCONCINNI
194	24	p iùsi	più si
197	11	strumenti	istrumenti
225	3	composto	incomposto
243	25	Werber	Weber
246	2	previene	perviene
262	ultima	la base e	la base è
263	4	se una	una
264	36	ENEIDI	EUNEIDI
283	9	Saveur	Sauveur
ivi	12	Pileur, d'Alpigny	Pileur d'Alpigny
295	26, 27	Federico, Daniele	Federico Daniele
309	6 di sotto	verrebbe	vorrebbe
319	24	Malbrough	Marlborough
335	3	Viua	Vina
341	2 di sotto	Bectoven	Beethoven
363	3 di sotto	Valotti	Vallotti
564	9	Valotti	Vallotti
ivi	10	Sabattini	Sabbatini

VOLUME SECONDO

Pagina	linea		leggi
5	9	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$
25	19	maghi	magli
37	ultima e pen.	96	97
39	12	simiminima	semiminima
53	14	dalle	delle

Pagina 57	*linea* 4 di sotto	l'arte	*leggi* le arti
59	ultima	Reggenti	Regnanti
61	3 di sotto	di	da
69	19	ottava	ottavo
82	14	Calphurinus	Calphurnius
113	20	cercare	cercarsi
121	9	simile del	simile a quello del
126	4	del	dal
130	2 di sotto	sdruccievole	sdrucciolevole
133	8	CORI	CHORI
134	4	Albrechtsberg	Albrechtsberger
145	27	diventà	diventerà
ivi	28	diminuito	diminuita
160	ultima	127	128
172	4	Martini	Martin
189	26	*σγμεῖον*	*σημεῖον*
192	30	*Laude*	*Lauda*
199	8 di sotto	Mornigny	Momigny
214	23	Sayntes	Saynetes
217	6 di sotto	stendando	stentando
230	6 di sotto	attacca	attacchi
243	22	seguansi	segnansi
244	1	uguagliono	uguagliano
ivi	21	Nonunpla	Nonupla
248	14	TIBIA	TIBIAE
258	ultima	il	i
282	15	egli	eglino
288	12	PROIBITI	PROIBITE
290	4 di sotto	Werber	Weber
294	28	Violini	Violino
298	ultima	NOTE E PAROLE	NOTE PAROLE